



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

SÉRGIO BARBOSA DE CERQUEDA

**IMAGENS DA QUEBECIDADE, IDENTIDADES EM
CONSTRUÇÃO :**
A idéia de país no cinema documentário de Jacques Godbout

SALVADOR
2006

SÉRGIO BARBOSA DE CERQUEDA

**IMAGENS DA QUEBECIDADE, IDENTIDADES EM
CONSTRUÇÃO :**
A idéia de país no cinema documentário de Jacques Godbout

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Orientadora : Prof.^a Dr.^a Ana Rosa Neves Ramos

SALVADOR
2006

Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa - UFBA

C416 Cerqueda, Sérgio Barbosa de.
Imagens da quebecidade : a idéia de país no documentário de Jacques Godbout / Sérgio Barbosa de Cerqueda . -2006.
216 f.

Orientadora : Profª Drª Ana Rosa Neves Ramos. Co-Orientador : Prof. Dr. Bernard Andrès.
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2006.

1. Godbout, Jacques, 1939- 2. Identidade social - Québec (Canadá). 3. Documentário (Cinema).
4. Cinema. I. Ramos, Ana Rosa Neves. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III.
Título.

CDU - 305.8
CDD - 316.35

TERMO DE APROVAÇÃO

SÉRGIO BARBOSA DE CERQUEDA

IMAGENS DA QUEBECIDADE, IDENTIDADES EM CONSTRUÇÃO :

A idéia de país no cinema documentário de Jacques Godbout

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca examinadora :

Ana Rosa Neves Ramos - Orientadora _____
Doutora em Literatura Comparada, Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle),
França
Universidade Federal da Bahia

Décio Torres Cruz _____
Doutor em Literatura Comparada, State University of New York, Estados Unidos
Universidade Federal da Bahia

Jorge Luiz Bezerra Nóvoa _____
Doutor em Sociologia, Université de la Sorbonne/Paris VII, França
Universidade Federal da Bahia

Maria de Fátima Maia Ribeiro _____
Doutora em Letras, Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Universidade Federal da Bahia

Nubia Jacques Hanciau _____
Doutora em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Fundação Universidade Federal do Rio Grande

Salvador, 05 de abril de 2006.

A Johecy, Tarlay, José Roberto e Warley, presentes para sempre em meu coração.
A Almo, pelos sonhos de amor não concretizados.

AGRADECIMENTOS

A Ana Rosa Neves Ramos, pela orientação, amizade, sabedoria e pela luz para a vida.

A Bernard Andrès, pelo apoio, co-orientação e, sobretudo, pela amizade ao Norte e ao Sul do Equador.

A Lícia Soares de Souza, interlocutora atenta de minhas divagações.

A Michel Van Schendel (*in memoriam*), pelas sugestões e pistas no inverno quebequense.

A Jean Fiset, professor da UQAM, por seus ensinamentos.

A Jean-Pierre Masse, cineasta e professor da UQAM, por seus ensinamentos.

Ao Centre d'études et de recherches sur le Brésil, CERB/UQAM, pela acolhida durante as minhas pesquisas.

Ao Office national du film du Canada, Robothèque de Montréal, por permitir o acesso ao seu acervo fílmico para a realização de minhas pesquisas.

A Patricia Andrès, Jean-Pierre Lemasson, Françoise Le Gris, Peter van Broeck, grandes amigos das terras do Norte.

Aos amigos especiais Roberto, Alex e Bruno, pelo apoio nos momentos difíceis.

Aos tantos outros amigos das terras tropicais.

Ao CNPq, pela oportunidade de estadia no Canadá com uma bolsa de doutorado-sanduiche no exterior.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia, pelo apoio institucional.

TOUT EST AFFAIRE DE DÉCOR

Comment dit-on : Indonésie ? Comment écrit-on : Polynésie ?
 Que boit-on en Corée ?
 Que dit la Chine ? Que chante le Japon ?

Tout est affaire de mémoire :
 Comment tue-t-on la mémoire ?
 Avec du papier mâché ou de l'aquarelle ?

Elle portait une crinoline belle, toute faite de papier qui froufroulait

Dans un panier d'osier j'ai déposé les feux
 Et les fleurs qu'elle avait ensemble tressés

Comment tuer un nom, ton nom ?
 Et la mémoire ?

Elle souriait sans cesse parce qu'elle parlait une
 Autre langue
 Et qu'ils nous était inutile de chercher à dormir au soleil ! Mémoire !
 A tes caprices ! même quand je me lave les doigts de pied !
 Pardi ! Où me suis-je la dernière fois
 Lavé dans une eau si froide ?
 A la source des fleuves ? Chez Nathalie ?
 Dans la neige suisse des cols ?

Elle me pousse, me pousse dans le dos
 Il faut tant savoir pour mourir vieux
 Pour épuiser le sourire des pas perdus

Tout est affaire de décor :
 Mais il se défraîchit, comme un chapeau
 Qui veut tuer la mémoire ?

Elle brûlait les châteaux un à un ;
 Mangeait des violettes
 (Quels étaient donc ses baisers ? Couleurs de prune ou d'odeur d'automne ?
 Suédoise peut-être, ou Soudanaise ?)

Que je n'oublie !
 L'odeur du crôassement
 L'allure de la cordonnerie
 Un doigt dans la confiture de fraises, un rire
 Une joie
 Dites-moi ?
 Comment écrit-on : mémoire ? ou Afrique ?
 Comment dit-on : Canada, Pays-Bas ?
 Comment dit-on : je n'oublierai pas ?

Comment sait-on : nous nous sommes aimés ?
 Comment chante-t-on : je ne veux pas mourir ?

Jacques Godbout, 1960.

RESUMO

O presente trabalho desenvolve um estudo das imagens da quebecidade, enquanto representações de identidades em construção, no cinema documentário mais recente do escritor/cineasta quebequense e canadense Jacques Godbout.

O objetivo principal é o de compreender a forma como nos é apresentada a “idéia de país” presente nos documentários *Le Mouton noir* (1992), *Le sort de l'Amérique* (1996), *Traître ou patriote* (2000) e *Les héritiers du mouton noir* (2003).

O nosso estudo procurará, assim, como Godbout coloca em cena uma gama de atores sociais que expressam visões diferenciadas de sua relação, não apenas com o espaço quebequense, mas, sobretudo, e inclusive, com a sua herança cultural, através de novas significações, constituindo, assim, novos campos semânticos para se ler a idéia de país. Logo, diferentes concepções de país Quebec emergem nos documentários estudados, em que as focalizações temáticas incidirão, principalmente, sobre os fatos políticos e históricos.

RÉSUMÉ

Ce travail développe une étude des images de la québécoité, en tant que des représentations des identités en construction, dans le cinéma documentaire le plus récent de l'écrivain/cinéaste québécois et canadien Jacques Godbout.

L'objectif principal est celui de comprendre la façon dont on présente "l'idée de pays" dans les documentaires *Le Mouton noir* (1992), *Le sort de l'Amérique* (1996), *Traître ou patriote* (2000) e *Les héritiers du mouton noir* (2003).

Notre étude se restreindra, de cette façon, à focaliser comment Godbout met en scène une gamme d'acteurs sociaux qui expriment des visions diverses de leur rapport, non seulement avec l'espace québécois, mais, et surtout, avec leur héritage culturel, à partir de nouvelles significations, ce qui constitue, ainsi, des champs sémantiques nouveaux pour une lecture de l'idée de pays. En fait, des différents concepts de pays Québec surgiront des documentaires étudiés, où de différentes focalisations thématiques porteront, principalement, sur les faits politiques et historiques.

SUMÁRIO

Créditos de abertura	10
Cena 1	
Jacques Godbout : <i>écrivaste ou cinévain ?</i>	198
Cena 2	
<i>La quête, l'enquête, l'inquiet réel : o cinema documentário de Jacques Godbout</i>	743
Cena 3	
Imagens da quebecidade, identidades em construção	1343
Créditos finais ?	203
Referências	2077
Obras de Jacques Godbout consultadas	2077
Documentários de Jacques Godbout estudados	2088
Referências gerais	2099

CRÉDITOS DE ABERTURA

No artigo “Para onde vai o Québec”, Ana Rosa Neves Ramos observa que “a Revolução Tranqüila e o nascimento da identidade quebequense marcam a fragmentação da sociedade canadense-francesa e a desagregação dos sentimentos de pertencimento pancanadenses tradicionais”¹. No que se refere à desagregação do sentimento de pancanadianidade, devemos ressaltar que, dividido entre o abandono da *mère patrie* e os ditames de um federalismo que lhe impunha uma inserção problemática no contexto canadense, a província do Quebec assistiu, nos anos 60, à ascensão de um movimento de reflexão e de luta em favor do reconhecimento de um estatuto particular no seio da nação canadense que apontava, não raro, para a sua independência do país.

Essa nova forma de se olhar enquanto grupo social resultaria numa importante transformação no plano social e cultural quebequense, e, sobretudo, na forma como a comunidade enxergava a sua inscrição enquanto grupo social minoritário no Canadá. E, no que tange à parcela da sociedade canadense-francesa que ocupava majoritariamente o Quebec, com a Revolução Tranqüila, os seus integrantes passaram a se inscrever como cidadãos quebequenses.

O paradigma entre inscrever-se no projeto de nação canadense, assumindo a sua pertença a uma canadianidade, ou constituir-se enquanto nação independente, ou ainda, apresentar-se como uma sociedade distinta

¹ RAMOS, Ana Rosa Neves. Para onde vai o Quebec? In : **Anais do III Congresso Internacional da Associação de Estudos Canadenses (ABECAN)**, Salvador, UNEB, 1997, p. 83.

numa relação especial com o resto da confederação canadense, se configura, ainda hoje, como um dos elementos fundamentais da problemática identitária do espaço quebequense. De outro modo, com a Revolução Tranqüila, uma parcela da sociedade quebequense, que já vivenciava a experiência da imigração, com o fim da Segunda Guerra Mundial, e, desde então, expressara reticências quanto a aquele processo, passou a apresentar condições preliminares para uma mudança de atitude face à imigração e à convivência, em seu território, com diferentes comunidades etno-culturais.

Jacques Pelletier² identifica no período compreendido entre 1960 e 1980 : 1) o surgimento do neo-nacionalismo (1960-1966) ; 2) a sua consolidação ; e 3) a emergência de novas correntes (marxismo-leninismo, contracultura, feminismo) (1967-1980). O primeiro período coincidiria com o advento da Revolução Tranqüila, onde o poder de intervenção do federalismo na sociedade quebequense foi posto em xeque. Pouco a pouco, assistiu-se a uma reivindicação de soberania plena, visto que, para existir enquanto nação e assegurar seu pleno desenvolvimento econômico e cultural, o Quebec deveria romper, definitivamente, seus laços com a nação canadense.

O nacionalismo de libertação deu origem, já no segundo momento identificado por Pelletier, ao surgimento de vários movimentos independentistas com cunhos ideológicos vários, alguns deles dando surgimento a partidos políticos, como o *Parti Québécois* (P.Q.) ou o *Rassemblement pour l'Indépendance Nationale*. Esse momento caracterizou-se pela luta para assegurar a existência de uma comunidade cultural que

² PELLETIER, Jacques. **Le poids de l'histoire** : littérature, idéologies, société du Québec moderne. Québec : Nuit Blanche, 1995. p 220.

via, na herança da cultura francesa (língua, cultura, modos de ser e de viver), os alicerces de sua identidade e a base para a confirmação de uma “América francesa”, vez que, desde a conquista inglesa, empregando estratégias diferentes, os quebequenses opuseram-se, com os meios que dispunham, à assimilação.

No início dos anos setenta, com a recusa do poder central canadense a um maior diálogo, a luta pela independência adquiriu novos contornos que culminaram com os acontecimentos de outubro de 1970, quando a sociedade quebequense conviveu com atos de terrorismo urbano e a forte reação intervencionista do governo federal canadense. Tais fatos acabaram por dar origem à supremacia do P.Q. sobre as demais tendências políticas. Entretanto, ao chegar ao poder, em 1976, o P.Q. relegou ao segundo plano a sua opção pela soberania.

Aliás, a proposta de uma soberania parcial seria rejeitada pela maioria da comunidade quebequense, no Plebiscito de 1980. Foi um posicionamento que colocou em evidência a fragmentação de sua sociedade, na qual se situavam os separatistas (a favor de uma independência total do Quebec) e os partidos políticos Conservador e Liberal, aliados à comunidade anglófona que ali vivia. Porém, a fragmentação apontaria também para as diferentes concepções existentes de projeto para a construção de um país “Quebec”.

Devemos observar, inclusive, que, nos anos 90, graças à elevação do padrão de vida da comunidade quebequense, em função do crescimento da sua economia, o espírito de independência viria a ressurgir a partir da discussão do papel de sua economia no seio da nação canadense. Todavia a crescente polarização entre as diferentes formas de visão da inscrição do

Quebec enquanto coletividade distinta levaria, por exemplo, ao resultado do Plebiscito de 1995 que veio a favorecer o pensamento federalista e lhe permitir manter o Quebec dentro do Canadá mesmo que isso tenha ocorrido através de uma vantagem ínfima de votos.

É dentro dessa perspectiva que Simon Langlois³ afirma ser a América francesa um terreno privilegiado para um estudo comparado da construção de uma identidade nacional em seus diversos e complexos aspectos, por encerrar, num mesmo território, visões tão diferentes quanto complementares da afirmação nacional, da integração, da redefinição de identidades, da sobrevivência e da assimilação. Esta construção apoiar-se-ia em quatro procedimentos : os discursos ideológicos, o processo de elaboração de uma memória histórica, a literatura e a língua.

Por sua vez, Jacques Mathieu e Jacques Lacoursière⁴ apresentam a identidade, individual ou coletiva, como referida a um sistema de representações, apoiadas num conjunto de traços e numa interação com o Outro. Neste sentido, a identidade de uma pessoa ou de uma coletividade variaria no tempo, tornando-se algo plural e cambiante.

A partir de tais pressupostos, e, sobretudo, pela compreensão da comunidade quebequense inscrita num quadro de movência identitária, o presente texto procurará se constituir como um exercício de reflexão sobre a idéia de país presente nos documentários mais recentes de Jacques

³ LANGLOIS, Simon (dir.). **Identité et cultures nationales**: l'Amérique française en mutation. Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, 1995. p. 123.

⁴ MATHIEU, Jacques ; LACOURSIÈRE, Jacques. **Les mémoires québécoises**. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 1991. p.12.

Godbout, a saber, *Le mouton noir* (1992), *Le sort de l'Amérique* (1996), *Traître ou Patriote* (2000) e *Les héritiers du mouton noir* (2003).

Em primeiro lugar, devemos ressaltar que Godbout é dos poucos artistas ainda presentes na cena cultural quebequense que participou ativamente, com a sua literatura, o seu cinema e os seus ensaios, do movimento de questionamento dos paradigmas identitários dessa coletividade, ocorrido com a Revolução Tranqüila. Trata-se de um intelectual que sempre se consagrou a inúmeras práticas artísticas e que sempre ofereceu, com o seu posicionamento, uma visão particular da sociedade quebequense, constituindo-se, inclusive, como um observador atento da atuação do poder dos mídia na contemporaneidade.

Como ele mesmo identifica, o século XX, predominantemente audiovisual, estaria banhado de memória e, por isto mesmo, todos nós estaríamos com receio de “sofrermos do mal de Alzheimer”, com o esquecimento de quem nós somos e de onde viemos, em razão da quantidade de informações, não de conhecimentos, que nos rodeiam. É a partir desta visão particular do homem contemporâneo que o seu trabalho como cineasta estará principalmente preocupado, desde o início dos anos 90, em operar uma seleção dessa memória, através de filmes documentários que nos dizem algo sobre a cultura quebequense.

Optamos, portanto, por um percurso dividido em três momentos. Num primeiro capítulo, efetuaremos uma leitura da inserção do artista Jacques Godbout dentro do panorama cultural quebequense, com particular atenção para a sua carreira de cineasta.

Trata-se de uma opção que se justifica por duas razões. Por um lado, a recepção da obra de Godbout tem sido prioritariamente feita a partir de sua produção literária o que acabou por relegar a um segundo plano a sua prática cinematográfica. Ademais, muito pouco se fala ou se escreve ainda no meio acadêmico brasileiro acerca da cinematografia canadense, e mais particularmente, da cinematografia quebequense que, justamente por estar inserida como prática artística dentro de uma coletividade com um estatuto histórico-social particular, é um campo rico para o estudo das reconfigurações do identitário.

Na medida em que escrevemos e falamos a partir de um lugar e de uma inscrição temporal particular, tomando por base a nossa história e a nossa cultura, as nossas identidades se constroem através de um processo contínuo de negociação já que são híbridas e múltiplas. Abordar o cinema quebequense em sua flagrante opção por uma filmografia que privilegia a prática documentária constitui-se, assim, como um campo fecundo de investimentos sógnicos acerca da reconfiguração identitária de uma coletividade.

Por sua vez, o segundo capítulo do presente trabalho está fundamentado na proposta de perceber como o artista Jacques Godbout concebe a sua prática cinematográfica e a sua opção pelo cinema documentário. Cabe-nos, portanto, analisar como o cineasta vislumbra a sua forma de fazer cinema documentário, associado a uma reflexão acerca dos limites da re-presentação da realidade que a forma fílmica lhe impõe. Isto porque ele reconhece que as palavras mentem tanto quanto as imagens quando nos afirma que “tous les mots du monde font des livres, mais toutes

les images du monde ne font pas nécessairement des films”⁵ (todas as palavras do mundo fazem livros, mas todas as imagens do mundo não fazem necessariamente filmes”). Trata-se aqui de uma hierarquização da prática literária e da prática filmica que convém ser melhor explicitada.

Ao término da reflexão, acreditamos estar habilitados, já em nosso terceiro capítulo, a efetuar uma análise do conjunto de documentários mais recentes que Jacques Godbout dirigiu. Tomaremos por base a idéia de país que eles veiculam ao compor um panorama da discussão política sobre o estatuto do Quebec na contemporaneidade e do trabalho de resgate da história e da memória dessa coletividade.

Neste sentido, o trabalho efetuado pelo cinema documentário godboutiano se insere na percepção de que a cada geração a idéia de país se faz diferente porque diferentes são os sentimentos de pertença e de interação social da comunidade com o grupo social que o habita. Isso pode ser constatado no texto de uma conferência que o intelectual proferiu, em 1997, na Universidade de Ottawa, onde procura nos apresentar qual a sua idéia de país.

O nosso estudo procurará, portanto, focalizar como Godbout coloca em cena uma gama de atores sociais que expressam visões diferenciadas de sua relação, não apenas com o espaço quebequense, mas, sobretudo, e inclusive, com a sua herança cultural, através de novas significações, constituindo, assim, novos campos semânticos para se ler a idéia de país. Logo, diferentes concepções de país Quebec emergem nos documentários estudados, em que

⁵ Entrevista de Jacques Godbout para o programa *Indicatif présent* da Rádio Canadá em 12/03/2004. Disponível em : <[http:// http://www.radiocanada.ca/index.shtml](http://http://www.radiocanada.ca/index.shtml)>. Acesso em : 10/05/2004.

as focalizações temáticas incidirão, principalmente, sobre os fatos políticos e históricos.

Na realidade, o nosso intuito, com o presente trabalho, se inscreve naquilo que Godbout sempre defendeu : é preciso continuar a falar de um país para que ele continue a existir. Pois o país reside na memória daqueles que o constituem e se expressa sempre numa perspectiva pessoal. No nosso caso, optamos por discutir como o país é falado, descrito, enquadrado, configurado e recortado em seu cinema documentário mais recente, claramente marcado por uma busca pessoal de respostas e por um despertar dos indivíduos, conclamando-os para a cena pública de negociação.

Interessante caso de resgate ao sul do Equador das particularidades de uma sociedade do Norte, cada vez mais consciente de sua inscrição na americanidade.

Je me reconnais des influences qui vont des films d'Hollywood aux livres de Camus en passant par les dessins de Picasso et en tendant l'oreille au hit parade américain ... des influences ? Je ne suis qu'un carrefour. Des maîtres ? Il aurait fallu qu'ils vivent au Québec, à Montréal (avec un maître on échange aussi au plan humain) mais il n'y en a pas eu : Borduas fut le dernier maître en lice, mais j'étais trop jeune. Depuis il n'en est pas apparu à l'horizon. Certainement pas du côté des écrivains de la génération des 40-60 ans ... des maîtres ? Non, hélas.

GODBOUT, Jacques, 1985.

CENA 1

JACQUES GODBOUT : *ECRIVASTE* OU *CINEVAIN* ?

A compreensão da dimensão que o cinema documentário ocupa na obra de Jacques Godbout demanda um levantamento das diversas posições que o intelectual sempre defendeu acerca do seu trabalho artístico, ao longo das últimas cinco décadas. Cabe, portanto, uma apresentação e uma discussão sobre o cenário cultural com o qual a obra de Godbout dialoga.

Será colocada em destaque, assim, nas próximas páginas, a forma como o artista nos revela que a sua prática artística indaga permanente a identidade da coletividade quebequense. É um percurso que possibilitará uma abertura para uma segunda etapa em que nos consacraremos, mais atentamente, ao estudo da idéia de cinema documentário para este escritor/cineasta. Num terceiro momento, discorreremos acerca da idéia de país em alguns de seus filmes documentários mais recentes.

A entrada de Jacques Godbout no mundo literário de uma província majoritariamente de língua francesa, que começava a se interrogar sobre a sua base identitária, ocorreu aos 23 anos, quando o escritor, com voz de poeta, publica a coletânea *Carton-pâte* (1956), logo seguida de *Les pavés secs* (1958). Porém, a sua prática no mundo das letras já tinha sido inaugurada com uma série de textos radiofônicos difundidos, desde 1954, nas ondas da Sociedade Radio Canadá. E seria naquele mesmo ano, após a conclusão de seus estudos de Mestrado na Université de Montréal, com uma dissertação

sobre Arthur Rimbaud⁶, que Godbout partiria para o exterior, numa estadia de três anos, na Etiópia, acompanhado de sua esposa.

O ensino das línguas francesa e inglesa integra, assim, a lista das experiências e contatos do artista com o mundo, inaugurado com estadias anteriores, durante a sua adolescência, no México e nos Estados Unidos. Mais recentemente, Godbout continuaria a defender a importância de suas experiências, e a de todos os quebequenses pelo mundo, ao afirmar que o Quebec “est une île francophone dans un monde anglophone”⁷ (é uma ilha francófona num mundo anglófono). Isto demandaria uma reação de abertura para o mundo exterior :

(...) tous les gens qui vivent dans les îles, font toujours la même chose ... de cet île il faut partir pour aller s’initier ailleurs et revenir pour changer l’île ... dans ma génération on allait en Europe .. tous les retours d’Europe qui sont rentrés au pays ont pour la suite créé le Parti québécois et le Mouvement national .. dans la génération qui nous suivait on allait en Californie ... ça a commencé dans les années soixante-dix ... mais ça a vraiment pris pour expansion dans les années quatre-vingts (...)⁸

Desde meados dos anos 50, Jacques Godbout vem construindo uma vasta obra que se expressa através de uma gama variada de meios, fazendo dialogar diferentes linguagens que oferecem uma contribuição particular para uma inscrição no mundo. Torna-se interessante, pois, operar um resgate de sua posição enquanto artista, ou seja, de como ele lê o seu

⁶ Sobre este fato Godbout nos afirma : “Le premier sujet de maîtrise que j’ai proposé, c’était une thèse sur Jean-Paul Sartre, et ça m’a été refusé par le chanoine Sideleau, (...), sous prétexte que Sartre n’était pas catholique.” SMITH, Donald. Jacques Godbout et la transformation de la réalité. In : SMITH, Donald. **L’écrivain devant son oeuvre**. Montreal : Québec/Amérique, 1983. p. 153.

⁷ Entrevista de Jacques Godbout para o programa *Indicatif présent* da Rádio Canadá em 12/03/2004. Disponível em : <[http:// http://www.radiocanada.ca/index.shtml](http://http://www.radiocanada.ca/index.shtml)>. Acesso em : 10/05/2004.

⁸ *ibid.*

processo de criação e de interação entre os diferentes meios e linguagens que a sua obra emprega.

É assim que a obra **Jacques Godbout** : *du roman au cinéma, voyage dans l'imaginaire québécois*, de Donald Smith, destaca um forte paralelismo entre a literatura e o cinema godboutiano, defendendo que cada um de seus trabalhos literários estaria em diálogo temático com a sua obra cinematográfica⁹. Smith é o um estudioso que procurar realizar um estudo minucioso das possíveis articulações entre as diferentes linguagens com as quais Godbout vem trabalhando. A sua análise é acompanhada de um documento em vídeo, em forma de entrevista, onde Jacques Godbout discorre sobre o seu processo criativo em literatura e em cinema.

Smith adota a perspectiva de nos mostrar a obra desse intelectual quebequense mergulhada num trabalho fundamentalmente de construção de “*fabuleux moyens de connaissance*” (fabulosos meios de conhecimento), para, logo a seguir, afirmar que “j’ai d’abord été frappé et séduit par la façon dont l’auteur *exploite* le langage”¹⁰ (“fui primeiramente atingido e seduzido pela forma como o autor *explora* a linguagem”). Ocorre aí a criação de um universo metafórico, capaz de fazer com que leitor tome contato, de forma diferente, com o mundo que o cerca e o molda.

Na sua perspectiva, Godbout procurará, ao longo de sua obra, reler diversos mitos que cercam o homem contemporâneo, tais como, a sua relação com a sociedade do espetáculo e de consumo, a sua relação com a sua história particular e a da sociedade. Sendo assim, tanto a literatura

⁹ SMITH, Donald. **Jacques Godbout** : du roman au cinéma, voyage dans l'imaginaire québécois. Montreal : Québec/Amérique, 1995.

quanto o cinema godboutiano operam com um universo de imagens e de signos :

D'une certaine façon, ce sont les vitrines qui font les pays. Dans celles de Jacques Godbout s'affichent des images qui nous révèlent à nous-mêmes et aux autres : un aquarium, un lac, des boîtes du Dr. Ballard, des hot dogs, couteaux (tirés), pepsis, Bradors ... Dans le musée de l'imaginaire godboutien s'animent devant nous des Québécois aux identités multiples - Will James, Norman William -, des écrivains qui ne meurent jamais - Aquin, Hemingway, Joyce, Kerouac -, des fabuleux animaux et plantes - chiens, escargots, hyènes, flamants roses, moutons noirs ... ; dattiers, eucalyptus, chênes ... -, des événements et des histoires - québécoises, indiennes, américaines, africaines, antillaises, contemporaines ou anciennes, vraies ou *fictives* tout à la fois -, prétextes à des pages dignes de conteurs de la nuit des temps.¹¹

Nos anos 90, observamos que a quantidade de filmes dirigidos por Godbout passa a ser nitidamente superior às suas publicações literárias. E apesar de sempre ter afirmado que o seu espaço primeiro era o da literatura. Fazer cinema, na concepção do artista/intelectual sempre se explicaria como uma forma de ganhar o dinheiro necessário para o seu sustento. Entretanto, o que se deve ser colocado em destaque aqui é que o exercício da construção de sentidos pela câmera não se constitui como algo menor dentro de um projeto artístico particular.

Trata-se, para Godbout, do reconhecimento da importância da literatura como o espaço de trabalho com a ficção, vez que ao cinema, e mais particularmente ao cinema documentário, é reservado o lugar do trabalho mais próximo com a realidade. É uma visão que leva Smith a reagrupar os temas literários presentes na literatura godboutiana em sintonia com os temas de seus filmes, quase que subjugando estes em detrimento daqueles.

¹⁰ *ibid.* p. 203.

Sua análise não dá conta de explorar a tensão entre a ficção e a realidade, que Godbout procura expressamente escamotear em diversas análises de seu fazer artístico.

A posição de Smith nos permite identificar e explorar novos contornos para a compreensão da obra de Godbout, e de seu cinema em particular. Pois, partindo do estudo do cinema documentário que ele dirigiu podemos fazer o caminho inverso e chegar a um diálogo com a sua literatura, no reconhecimento de que se tratam de linguagens diferentes e, ao mesmo tempo, complementares. Assim, em lugar de uma análise da literatura godboutiana, para dela extrairmos as imagens que o seu cinema desdobra, por que não efetuarmos um trabalho de estudo de uma linguagem que contém em si mesma a própria tensão entre o ficcional e o real do mundo, como é o caso do filme documentário ?

Num primeiro momento, somos levados, portanto, a traçar um panorama de como Godbout pensa a sua própria obra, ou melhor, de como ele interpreta o seu trabalho com a escrita, aqui compreendida num sentido mais amplo que abarcaria, não só o campo do cinema, como também o campo da literatura. Contudo, estamos atentos que não se trata aqui da abordagem de uma intenção de autor.

A recuperação do pensamento de Godbout acerca de sua produção artística não visa criar um vínculo estreito e casual entre a sua obra e aquilo que ele quis expressar. Ela apresenta tão somente a forma como o artista vê a sua inserção no mundo e num contexto histórico e social particular, como

¹¹ *ibid.* p. 212.

é o caso da sociedade canadense francesa da segunda metade do século XX, e, mais especificamente, da sociedade quebequense, desde os anos 60.

Estamos interessados igualmente em melhor apreender o seu processo criativo e, para tal, torna-se importante colocar em destaque a forma de leitura que a sua obra realiza de sua própria contemporaneidade e da idéia de país que o seu cinema documentário mais recente veicularia, ao se posicionar frente aos diversos dilemas identitários vivenciados por essa coletividade, numa luta de décadas pelo reconhecimento de uma especificidade, quando não de uma independência, frente ao estado canadense.

Ao discorrer sobre a interpretação da obra literária e a questão da presunção de intencionalidade, Antoine Compagnon¹² nos alerta para o perigo, tanto de uma postura intencionalista, quanto de uma postura anti-intencionalista. No primeiro caso, a obra é vista como um mero reflexo de uma certa premeditação por parte de seu artífice, o que conferiria validade à interpretação que toma, por princípio, as intenções claras e lúcidas do seu autor.

Baseando-se no pensamento de Saussure, os estruturalistas e, logo a seguir, os pós-estruturalistas, preconizam a impossibilidade de se encontrar, no texto, aquilo que o autor pretendeu dizer, por não haver uma relação segura entre uma seqüência de palavras encadeadas e o que o seu autor quis expressar através delas, isto é, “il n’y pas d’équation nécessaire entre le

¹² COMPAGNON, Antoine. O Autor. In : COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria** : literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte : EDUFMG, 2001. p. 47-96.

sens d'une oeuvre et l'intention de l'auteur"¹³ (“não há uma equação necessária entre o sentido de uma obra e a intenção do autor”). Compagnon reconhece que a obra de arte possui traços que podem nos remeter a um projeto autoral e que ela traz igualmente consigo a capacidade de transcender a uma mera intenção primeira de seu autor, ao reconhecer a sua força de resignificação ao longo do tempo :

A significação de uma obra não poderia ser determinada nem controlada pela intenção do autor, ou pelo contexto de origem (histórico, social, cultural) sob o pretexto de que algumas obras do passado continuam a ter, para nós, interesse e valor. Se uma obra pode continuar a ter interesse e valor para as gerações futuras, então seu sentido não pode ser paralisado pela intenção do autor nem pelo contexto de origem.¹⁴

Na sua opinião, as duas posturas conflitantes deveriam ser repensadas, até porque não existiria um método exclusivo e eficiente para a análise da obra literária. O que deveria ocorrer é a supressão daquilo que ele identifica como uma falsa oposição entre o texto e o autor. A intenção do autor deve ser levada em consideração no campo dos estudos literários, mas ela deve ser acompanhada por um respeito pelos devidos limites que tal interpretação implicaria, caso baseada exclusivamente em dados históricos ou biográficos, podendo, inclusive, tornar-se prejudicial ao estudo literário¹⁵.

O que Compagnon nos apresenta em relação ao universo dos estudos literários serve como alerta para a análise de todas as obras de arte, na sua opinião. No caso da obra de Godbout, ela se torna ainda mais interessante

¹³ COMPAGNON, Antoine. Qu'est-ce qu'un auteur ? Disponível em : < <http://www.fabula.org/compagnon/auteur11.php>>. Acesso em : 10/05/2005.

¹⁴ COMPAGNON, Antoine (2001). *op.cit.* p. 85.

¹⁵ *ibid.* p. 85.

pela gama de linguagens e meios com os quais o artista se serve ao longo de sua obra.

A obra godboutiana pode, portanto, ser vista como uma expressão artística inserida num grupo social, identificado historicamente a uma minoria social, como é o caso da sociedade canadense francesa. Por sua vez, trata-se de coletividade que também se encontraria inserida num espaço norte-americano, dominado por uma cultura majoritária de origem britânica. Sua obra se caracteriza muitas vezes como uma interrogação sobre a tradição desta existência minoritária, chegando até mesmo a rediscutir a pertinência atual de tal representação simbólica.

A tradição de uma existência minoritária para a coletividade está baseada na visão de que os canadenses franceses, mesmo procurando se manter numericamente superiores ao canadenses de origem britânica, estavam inseridos num imaginário que os configurava como inferiores aos conquistadores ingleses. Era um sentimento de derrota e submissão que fora difundido, durante décadas, por uma moral católica conservadora e pela ideologia da elite dominante, que controlava a província. Assim, desde os anos 60 do século passado, a obra de Godbout veio participar ativamente de um movimento de voltar-se para si mesmo que o Quebec vem experimentando, e que teve a sua maior expressão até meados do anos 80.

Ao estudar o cinema documentário quebequense contemporâneo, André Loiselle atenta para o fato de que a temática nacional ocupa um lugar de destaque na realização de documentários no Quebec, mas que essa tendência deixa de existir já nos anos 80 :

À partir de 1980, et pour les 20 prochaines années, on ne semble plus croire en l'idée d'une "grande cause sociale" qui nous unirait tous. La question nationale disparaît, la lutte des classes n'est plus à la mode, le mouvement féministe est en perte de vitesse et les artistes tournent le dos aux "grands idéaux".¹⁶

Quando voltamos o nosso olhar para os anos 60, estamos nos referindo aos anos da chamada Revolução Tranqüila. É um momento particular na história das idéias no Quebec em que os artistas e intelectuais canadenses franceses investiram, de forma radical, numa tomada de consciência coletiva acerca da inscrição particular da comunidade à qual eles se sentiam unidos.

Bem verdade que ecos de uma postura que indagava sobre o nacional já poderiam ser encontrados nas décadas anteriores. Bernard Andrès nos aponta, por exemplo, o quanto escritores como Camille Roy e Lionel Groulx já haviam procurado, nas duas primeiras décadas do século XX, definir a cultura canadense francesa e uma identidade canadense :

Quand ils veulent définir la spécificité de la culture d'ici, ils se heurtent à la double question de l'originalité et des origines, mais aussi du point de comparaison. Si, disent-ils, ce qui nous distingue en Amérique du Nord par rapport aux Anglo-Saxons, c'est le français et la foi, ce qui nous caractérise par rapport aux Français, c'est aussi la foi, mais c'est surtout la France. (...) Mais là encore, rien n'est simple : quelles origines donner à notre littérature ? Le XVIIIe siècle ou le XVIIe ? La Renaissance ou le Moyen Âge ? Entre 1904 et 1926, Roy et Groulx posent le problème et, chacun à sa façon, ils proposent des solutions.¹⁷

Outro exemplo de questionamento sobre a questão identitária no cenário canadense francês pode ser observada no *Plaidoyer en faveur de l'art*

¹⁶ LOISELLE, André. Du cinéma direct à la télévision réalité. Disponível em <<http://www.onf.ca>>. Acesso em : 20/12/2000.

abstrait (1936), de François Hertel (aliás, o jesuíta Rodolphe Dubé) e, de forma mais veemente, no manifesto *Refus global* (1948), com o seu desejo de construir uma nova sociedade :

[...] Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utilitaire. Refus d'être strictement au-dessous de nos possibilités psychiques. Refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous le couvert du savoir, du service rendu, de la reconnaissance due. Refus d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique, place fortifiée mais trop facile d'évitement. Refus de se taire - faites de nous ce qu'il vous plaira mais vous devez nous entendre - refus de la gloire, des honneurs (le premier consenti) (...) ¹⁸

Será, portanto, num espírito de ruptura total com o passado, que a Revolução Tranqüila procurou consolidar uma nova representação de si mesma para a coletividade quebequense¹⁹, em oposição aos anos anteriores de escuridão, conhecidos como *la Grande Noirceur* (a Grande Escuridão), como Godbout viria a observar :

Tout d'abord cette notion de conscience; les Québécois, à la mort de Duplessis (1959), reconnaissent que celui-ci les a maintenus hors de l'histoire, ou, si l'on veut, dans l'histoire rêvée, l'histoire morte. Ils prennent tout à coup conscience qu'ils ont dormi, et veulent d'un coup rattraper le temps perdu, d'où la "Révolution Tranquille", c'est-à-dire une tentative incroyable de s'insérer dans une idéologie qui soit autre que celle de survivance²⁰

A Revolução Tranqüila desencadearia, assim, mudanças significativas no seio da sociedade quebequense e a arte se fez presente ativamente

¹⁷ Andrès, Bernard. Quel France pour quel Québec ? ou la nationalisation des Lettres chez Camille Roy et Lionel Groulx (1904-1926). In : ANDRÈS, Bernard ; BERND, Zila. **L'identitaire et le littéraire dans les Amériques**. Montreal : Nota Bene, 1999. 32-3.

¹⁸ Refus global. Apud : MATHIEU, Jacques ; LACOURSIÈRE, Jacques. *op.cit.* p. 284.

¹⁹ *ibid.* p. 24.

²⁰ PATRY, Yvan ; FAUCHER, Carol ; DAUDELIN, Robert. Entretien. In : **JACQUES GODBOUT**. Québec : Conseil pour la diffusion du cinéma, 1971. p. 19.

durante toda a década de efervescência política e cultural. Contudo, este momento particular na sociedade quebequense deve ser associado também a um processo de modernização experimentado pela sociedade ocidental e à discussão sobre a condição humana que ocorria em escala mundial naquele período. A sua compreensão não deve ser vista tampouco como um momento isolado dentro da história da sociedade quebequense em sua luta de décadas pela valorização do ideário nacional.

Em consonância com o pensamento de Eric Hobsbawm, Marilena Chauí nos ensina que a “idéia nacional” passara a fazer parte da discussão do debate político, em fins do século XIX, na Europa. Tratava-se aí do “momento em que a divisão social e econômica das classes apareceu com toda clareza e ameaçou o capitalismo que este procurou na “idéia nacional” um instrumento unificador da sociedade”²¹.

É interessante destacar que a província do Quebec, através de instituições do poder constituído, como a Igreja e o Estado, passou a preconizar, cada vez mais, desde o fim do século XIX, os valores tradicionais que seriam inerentes à coletividade canadense francesa, como o seu caráter de possuir trabalhadores pacíficos, e a valorizar o elemento rural e a família numerosa, como formas de coesão social e permanência dos valores canadenses franceses cristãos em território norte-americano. Era uma postura que resultava numa forma de apologia étnica de um grupo social cuja homogeneidade era importante colocar em destaque :

²¹ CHAUI, Marilena. **Brasil** : mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo : Fundação Perseu Abramo, 2001. p. 18.

L'élaboration de ces représentations mythiques, qui s'est étalée des années 1840 à l'aube des années 1970, a créé l'image d'une société autarctique, autosuffisante et repliée sur elle-même. Née de la conjugaison des idéologies politiques dominantes et d'une continuité dans la résistance, cette construction historique véhicule une vision généralement défaitiste de la société québécoise.²²

E foi a partir de um movimento questionador dos alicerces da “idéia de nação”, balizada na preservação e culto de valores e indivíduos exemplares para a história da coletividade, que, pouco a pouco, surgiriam aqueles que atacariam o discurso ideológico dominante. E isto ocorreu, na maior parte das vezes, de forma isolada, traduzindo-se numa procura de liberdade para o campo artístico, como foi o caso, por exemplo, de *Refus global* ou da arte do pintor Borduas :

Ces productions culturelles à saveur de modernité, centrées sur la forme, la spécialisation, le social, l'urbain et l'humain, gagnent en dignité et en reconnaissance dans les années 1950. Alfred Pellan en arts plastiques, Lemieux, Riopelle et Borduas en peinture, Leclerc dans la chanson, DesRochers et Choquette en poésie, Hubert Aquin, Lemelin, Roy et Guèvremont en littérature, Gélinas dans le théâtre, connaissent succès et renom à partir de cette époque.²³

A Revolução Tranqüila representaria, alguns anos mais tarde, portanto, o ápice de um movimento crescente de rompimento com um imaginário que procurava homogeneizar a coletividade canadense francesa, em nome de sua frágil sobrevivência no contexto norte-americano. Foi o momento em que a experiência vivida, e não raro mitificada, ao longo de dois séculos da relação com um Outro, visto na maior parte do tempo como um colonizador ou um opressor, adquiriu novos contornos, pela tentativa de

²² MATHIEU, Jacques ; LACOURSIÈRE, Jacques. *op. cit.*, p. 24. Aliás, a “idéia de nação” canadense, que surge na segunda metade do século XIX, torna esta questão ainda mais delicada.

²³ *ibid.* p. 287.

construção de uma nova inscrição identitária e de um novo conceito de coletividade. As amarras procuraram ser rompidas com o renascimento cada vez mais forte da questão nacional²⁴.

Para isso, era necessário reconstruir o mito nacional, através da demolição dos alicerces simbólicos tradicionais que configuravam a memória coletiva canadense francesa. Ocorreria, a seguir, a sua posterior refundação a partir de outras bases, livres da ingerência da ideologia católica ou da política conservadora.

Ao analisar a luta pela preservação da língua francesa, capaz de gerar um “intenso nacionalismo lingüístico pequeno-burguês com o choque futuro de massas”, Hobsbawm identifica perfeitamente o comportamento dos canadenses franceses neste momento de sua existência :

O que permanece atrás do medo e da insegurança dos canadenses franceses é, evidentemente, um cataclisma social que aparece indicado pelo colapso súbito e dramático da Igreja Católica naquilo que foi, por longo tempo, uma sociedade clerical, católica, conservadora e de alta natalidade, não apenas entre os fazendeiros, mas também entre o povo da cidade. (...) O que quer que seja que se encontre por trás de tal surpreendente transformação nos hábitos da população de Quebec, dificilmente poderia deixar de criar uma geração desorientada, faminta por recolocar novas certezas no lugar das velhas certezas em colapso.²⁵

A Revolução Tranqüila é igualmente o período em que a realidade canadense francesa transmuta-se nominalmente em realidade quebequense. Tal postura se explica porque é na província do Quebec que se depositaram as maiores esperanças de reconhecimento da singularidade de um grupo

²⁴ Neste sentido, a Revolução Tranqüila pertence ao quadro das lutas pelo reconhecimento do Quebec como uma nação que vinham sendo travadas desde o início do século XIX, por exemplo, com o movimento dos Patriotas.

social herdeiro direto dos colonos franceses que se instalaram, no século XVI, em solo norte-americano. Todavia, mesmo com a ruptura desejada pela Revolução Tranqüila, trata-se ainda de uma herança que se constitui ainda hoje como um fardo pesado para a memória quebequense e que não está totalmente esvaziada de carga simbólica.

Segundo alguns estudiosos, a interpretação desta herança, como algo negativo, poderia acabar por raptar, nos dias de hoje, o próprio porvir dessa coletividade :

Là réside d'ailleurs en partie le drame des Québécois d'héritage canadien-français comme groupement mémoriel et historial. Ceux-ci, inspirés par leurs grands intellectuels - savants et poètes par trop nostalgiques d'une refondation apparemment manquée ou continuellement reportée de leurs -, ont en effet tendance à se souvenir de ce qu'ils ont fait de mal ou du tourment qui leur a été causé, de ce qu'ils n'ont pas fait ou de ce qu'ils auraient pu faire, plutôt que d'insister sur ce qu'ils ont fait ou font de bien et de bon.²⁶

O título, aliás muito significativo, dessa obra de Letourneau aponta para a necessidade do quebequense, enquanto herdeiro de uma tradição canadense francesa, balizar a sua história num pensamento apontado para o futuro e não somente para um passado de subjugação, não raro mítico, diga-se de passagem, para “sortir d’imaginaire de sinistrés et d’une mentalité de créanciers”²⁷ (“sair do imaginário de sinistrados e de uma mentalidade de credores”).

Ao operar uma leitura dessa realidade, a obra de Godbout participa ativamente do processo em curso de reconfiguração identitária, mas sem

²⁵ HOBBSAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780** : programa, mito e realidade. Trad. Maria Celia Paoli, Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1990. p. 198-9.

defender, desde o início, uma postura etnicista como solução para a questão nacional quebequense. Pelo contrário, ela põe em destaque uma preocupação com os limites da questão nacional no espaço público, restrita a uma discussão que diz respeito unicamente a um só grupo étnico que comporia a província e teria sido o seu povo fundador.

Ela não se cristalizou em um posicionamento fixo acerca deste tema. Não poupou, inclusive, críticas à dificuldade que a sociedade quebequense ainda tem em se reconhecer e se nomear nos dias atuais :

Les ancêtres de la majorité des citoyens du Québec étaient Français à l'origine. Immigrés au Canada, ils sont devenus des Français canadiens, puis des "habitants" quand ce n'étaient pas des "Canayens". Leurs descendants se dirent ensuite Canadiens jusqu'à ce qu'ils croient nécessaire d'insister sur le Canadien *français*. Vers 1960 apparut le vocable de Québécois et, depuis 1980, Québécois francophone. À l'aube de l'an 2000, la nation fondatrice serait composée de "Québécois-francophones-de-souche" ! Ce n'est plus une identité, c'est un rejet.²⁸

É importante aqui destacar que a mudança de nome para designar a coletividade de origem canadense francesa, ocorrida nos anos 60, com o emprego da palavra quebequense, testemunha exemplarmente que a idéia de país estava em vias de se transformar. Ela mostra o quanto a coletividade quebequense procurava instaurar um marco zero no seu imaginário, na crença de poder apagar completamente todas as convenções impostas por uma ideologia dominante até os anos 60, que mostrava o canadense francês

²⁶ LÉTOURNEAU, Jocelyn. Se souvenir d'où l'on s'en va. In : LÉTOURNEAU, Jocelyn. **Passer à l'avenir** histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui. Montreal : Boréal, 2000. p. 27.

²⁷ *ibid.*

²⁸ GODBOUT, Jacques. Qu'est-ce qu'un québécois ? In : GODBOUT, Jacques. **L'écran du bonheur**. Montréal : Boréal, 1990. p. 180.

freqüentemente como um “porteur d’eau” (“um carregador de água”) ou um “né pour un petit pain” (“nascido para uma vidinha”).

Ademais, a dificuldade de atribuição de um nome próprio, adviria do sentimento de que o Quebec reativou, naquele instante, a sua visão como uma nação, ao colocar em discussão que ele nunca teve a oportunidade de usufruir de um estatuto pleno de independência, através da existência de um Estado a lhe dar contornos políticos e administrativos definidos.

Coloca-se aqui uma questão importante : qual o seria então o mito fundador da sociedade quebequense ? O ato de “descoberta” das terras americanas por Jacques Cartier ? Ou a “Conquête”, resultado da Batalha nas Planícies de Abraham, momento em que o então território da Nouvelle France passa a ser controlado pela coroa britânica ? Ou as manifestações dos Patriotas, no início do século XIX ?

A própria idéia de nação soberana, construída segundo os alicerces de um Estado-Nação, continua a ser frágil nos dias de hoje, quando nos referimos ao caso quebequense, com um claro fracionamento entre os que desejam uma plena soberania para a província e aqueles que defendem a sua permanência dentro da confederação canadense. O debate se torna ainda mais complexo quando observamos que, nos dias atuais, diversos movimentos nacionais desistiram de defender uma independência completa, com a formação de Estados-Nação, mas não abrem mão da luta pelo reconhecimento de um estatuto de nação para as coletividades que representam.

Sendo assim, a própria constituição identitária do Quebec, visto por uns como uma nação dentro da confederação canadense, por outros como

parte da nação canadense, e, por tantos outros, como uma sociedade distinta no seio de uma confederação canadense, não está imune a este questionamento, tal como Godbout apontaria, anos mais tarde, nos documentários *Le mouton noir* (1992) e *Les héritiers du mouton noir* (2003).

Assim, podemos afirmar que a interpretação singular que a obra de Godbout efetua acerca da realidade social e política da coletividade quebequense e, no caso específico de seu cinema documentário mais recente, insere-se naquilo que Bhabha define como um processo de redefinição de “culturas nacionais homogêneas, a transmissão consensual ou contígua de tradições históricas, ou comunidade étnicas “orgânicas”²⁹. Isto porque a sua obra literária e a sua obra cinematográfica, freqüentemente em diálogo, atentam para a necessidade de recomposição constante de um discurso sobre a coletividade quebequense.

Elas procuram repensar as conseqüências de uma tradição histórica, oriunda de uma ideologia dominante, que procurou durante décadas controlar o seu imaginário coletivo. Ela sempre evitou cair na armadilha de imobilizar a identidade coletiva numa só perspectiva, por mais que alguns críticos da obra de Godbout a assimilem à defesa de uma posição conservadora, como é o caso de Jacques Pelletier.

Na perspectiva de Pelletier, Godbout revela, ao longo das décadas, uma profunda ambivalência em sua obra, e mais particularmente, no que se refere à questão nacional. Num complemento à crítica do professor Serge Cantin, que observa no documentário *Le mouton noir*, uma fadiga intelectual

²⁹ BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila. Belo Horizonte : EdUFMG, 1998. p. 24.

de Godbout³⁰, traduzida numa hesitação e por “un incontestable conservatisme enrobé, bien sûr, d’un “libéralisme” qui lui permet d’accueillir et de comprendre le “moderne”³¹ (“um incontestável conservadorismo travestido, é claro, num “liberalismo” que lhe permite acolher e compreender o moderno”), Pelletier defende que a obra de Godbout já apresentava sinais dessa fadiga desde os fins dos anos 60 :

Cela est particulièrement évident dans les essais de l’écrivain, du *Réformiste* à *L’écran du bonheur*, Godbout glissant lentement mais sûrement d’un libéralisme tranquille à un neo-conservatisme *soft*, postures qui, dans un cas comme dans l’autre, lui permettent de s’adapter à l’air du temps, de s’associer aux positions culturellement et socialement dominantes. En cela, il fait preuve d’un indéniable sens du placement qui devrait inspirer les jeunes ambitieux d’aujourd’hui en quête de modèles.³²

A crítica de Pelletier se fundamenta no abandono da causa da questão nacional por parte de Godbout, trocado pela crença de “que l’on n’échappe pas à l’univers tentaculaire du spectacle, que celui-ci constitue désormais le lieu de l’homme, la condition même à laquelle il ne peut échapper”³³ (“que não escapamos ao universo tentacular do espetáculo, que ele constitui doravante o lugar do homem, a condição da qual ele não pode escapar”).

Em primeiro lugar, ao longo de seu estudo, há uma recorrência à obra literária de Godbout como se ela fosse uma mera declaração de intencionalidade do artista acerca da questão nacional, nos anos 60, com o

³⁰ CANTIN, Serge. La fatigue culturelle de Jacques Godbout. **Liberté**, Montreal, n. 2, avril 1993, p. 337.

³¹ PELLETIER, Jacques. Jacques Godbout : écrivain “national” ou “de province” ? In : PELLETIER, Jacques. **Les habits neufs de la droite culturelle**. Montreal : VLB, 1994. p. 48.

³² *ibid.*

³³ *ibid.* p. 70.

romance *Salut Galarneau*, e que esta postura não estaria presente nos diversos ensaios presentes nos livros *Le Réformiste* ou *L'écran du bonheur*.

O estudo deste professor da Université du Québec à Montréal (UQAM), acaba por resvalar num dogmatismo acerca da cena intelectual quebequense, ao exigir um posicionamento claro dos intelectuais e artistas a favor ou contra a questão nacional, impedindo o surgimento de uma terceira via : a da negociação. Em suma, a sua posição de ver nos romances e nos ensaios de Godbout a expressão de defesa de uma sociedade formada de consumidores dóceis, passivos e tranqüilos, através de um recurso à lucidez e a uma auto-ironia, encontrará uma resposta posterior, por ocasião do relançamento da coletânea *Le Réformiste*, quando Godbout afirma que “un itinéraire se construit avec le temps, comme une pensée. C’est pourquoi je persiste et signe”³⁴ (“um itinerário se constrói com o tempo, como um pensamento. Eis porque eu persisto e assino”).

A opção pela via da negociação se torna evidente quando nos referimos ao documentário *Anglo Blues*³⁵, dirigido pelo cineasta Paul Jay, onde Godbout se transforma em personagem e defende, durante uma conversa com o escritor de língua inglesa Josh Freed, que a via de solução para a questão nacional quebequense deve passar pela negociação entre as partes

³⁴ GODBOUT, Jacques. Entre l'Académie et l'Écurie. In: GODBOUT, Jacques. **Le Réformiste**. 2.ed. Montréal : Boréal, 1994. p. 9.

³⁵ “Rick et Roxanne forment un couple uni jusqu'à ce que, devant la caméra, ils se mettent à parler de politique québécoise. Daryl est souverainiste, Linda, fédéraliste. L'amour de leurs enfants devient un champ de bataille où s'affrontent leurs convictions politiques. «Je peux peut-être convaincre ces deux petits de voter comme moi» dit Daryl, tandis que Linda ronge son frein. Le référendum tenu au Québec en 1995 n'a pas contribué à calmer le débat sur la souveraineté qui secoue la province. Tourné au fil des mois suivant le scrutin, ce documentaire divertissant présente des Québécois et Québécoises ordinaires aux prises avec le problème dans leur vie personnelle : familles divisées, voisins et compagnons de travail dans des camps opposés, jeunes qui cherchent de nouvelles façons d'aborder la question. Il donne aussi la parole à des personnages plus connus, tels l'écrivain Josh Freed et

envolvidas, num diálogo franco sobre os desejos e anseios de todas as partes. É por esta razão que ele não se furtará em denunciar mais recentemente toda tentativa de se erigir uma cultura nacional baseada num só pensamento, numa só postura oficial, em nome da questão nacional :

l'idée de culture nationale conçue comme l'expression d'une société d'une société lisse et homogène est fallacieuse. Si certains intellectuels et politiciens continuent d'entretenir ce mythe, c'est tout simplement parce que la modernité les effraie ; parce qu'ils n'arrivent pas à concevoir une nation composée d'éléments disparates. Parce qu'ils croient que l'abstraction est l'ennemie jurée de l'âme, et qu'on ne peut avoir d'essence que dans un monde enraciné.³⁶

Durante a Revolução Tranqüila esta luta se justificava, mas ela não encontra mais necessariamente o seu lugar nos dias atuais. Desta forma, o Quebec daquele momento, “ne l'oublions pas, n'est pas un rêve français, mais une tentative d'échapper au Canada français catholique”³⁷ (“não nos esqueçamos, não é um sonho francês, mas uma tentativa de escapar ao Canadá francês católico”) cede lugar à afirmação de que “les habitants du Québec sont des Québécois, sans égard à leur origine ethnique ou linguistique”³⁸ (“os moradores do Quebec são quebequenses, sem contar a sua origem étnica ou lingüística”), porém sem a supressão dos traços particulares da sociedade quebequense, como a língua francesa, vez que “de même que l'on s'étonne de rencontrer des Canadiens qui ne connaissent pas l'anglais, il faudra s'étonner qu'un Québécois ne maîtrise pas le français”³⁹

l'écrivain-cinéaste Jacques Godbout. Enfin, le film est émaillé des traits acérés du duo comique Bowser and Blue.” Disponível em : <<http://www.onf.ca>>. Acesso em : 20/10/2004.

³⁶ GODBOUT, Jacques ; MARTINEAU, Richard. **Le buffet** : dialogue sur le Québec à l'an 2000. Montreal : Boréal, 1998. p. 108-9.

³⁷ GODBOUT, Jacques (1994). *op.cit.* p. 239.

³⁸ GODBOUT, Jacques. (1990). *op. cit.* p. 181.

³⁹ *ibid.* p. 182.

(“da mesma forma que nos espantamos em encontrar canadenses que não conhecem o inglês, é preciso espantar-se que um quebequense não domine o francês”).

Godbout apresenta, assim, uma crítica ao caráter etnicista presente na discussão sobre a questão nacional, que alguns empreenderam durante e após a Revolução Tranqüila, e focaliza a sua bateria crítica na discussão de uma política multicultural que poderia enfraquecer o patrimônio cultural da comunidade quebequense. Tal patrimônio, a seu ver, não deve simplesmente ser descartado em nome da acolhida do imigrante em solo quebequense. Pelo contrário, o patrimônio cultural do Quebec deve estar disponível para aqueles que chegam ao seu território, de forma a fornecer um ponto de referência e mostrar o trajeto de uma coletividade ao longo de sua história.

Desta feita, a grande luta do escritor e cineasta se baseará, cada vez mais, no reconhecimento da falência atual do projeto nacional, tal qual formulado pela intelectualidade quebequense dos anos 60, para se consagrar à luta por uma política cultural que garanta aos quebequenses enfrentar os desafios da contemporaneidade. Assim, é possível identificar na sua obra um abandono progressivo da idéia de nação em detrimento de uma idéia de país, tal qual ele expressará em seus escritos nos fins dos anos 90.

Além disso, a sua obra ressalta que outro desafio particular para a comunidade quebequense, nos dias atuais, é o fato de que a idéia de país de outrora não mais encontra o seu espaço no imaginário coletivo. É dever do quebequense de origem canadense francesa levar em consideração que, hoje em dia, a idéia de país é diferente daquela que se acreditava existir antes e

logo após a Revolução Tranqüila. E Godbout sempre esteve atento a esta realidade :

J'ai connu un pays relativement simple et homogène, dans lequel chacun trouvait à s'employer selon ses aptitudes. Nous habitons désormais une société complexe, à la fois moderne et archaïque, émouvante et désespérante, courageuse et inquiète. Il nous faudra apprendre à nous aimer à nous-mêmes et consentir à ce que nous ayons des ennemis. Ne pas sous-estimer notre héritage, ne pas nous aplatir ni nous taire. Nous avons tous droit de parole, le visage du Québec est déjà multicolore, mais quoi qu'on en dise, et quoi qu'on fasse, si la société québécoise est distincte, l'ethnie canadienne-française n'a pas encore accouché du peuple québécois.⁴⁰

Assim, como vimos anteriormente, sob o controle de instituições como a Igreja, a Escola e até mesmo o Estado, que procuraram moldar uma sobrevivência cultural para os canadenses franceses da província do Quebec, baseada em valores tradicionais, havia sido criada uma representação discursiva que veiculava uma identidade étnica homogênea, com traços específicos, capazes de fazer dela uma “société rurale, catholique et francophone de vieille souche. Elle n'était constituée que de “Canadiens français de pure laine”⁴¹ (“sociedade rural, católica e francofona tradicionalista. Ela era constituída somente por “canadenses franceses de puro sangue”). Com os novos ventos dos anos 60, em sintonia com o que acontecia em grande parte do mundo ocidental, há o desejo de tudo mudar e os artistas participaram intensamente desse novo processo de reconstrução da memória coletiva, despojada de seus fundamentos aparentemente

⁴⁰ GODBOUT, Jacques ; MARTINEAU, Richard. *op. cit.* p. 58.

⁴¹ MATHIEU, Jacques ; LACOURSIÈRE, Jacques. *op. cit.* p. 23.

homogeneizadores e “écartée d’une vision monolithique simplifiée”⁴² (“distante de uma visão monolítica simplificada”).

Assim sendo, a obra de Godbout se insere no processo de tentativa de ruptura e de reconstrução de um imaginário sobre o passado de um grupo social, sempre atenta para o fato de que uma identidade não se constitui como algo estático, mas que está em permanente processo de reconstrução. Desta forma, ela não se situa ao largo dos movimentos da Revolução Tranqüila que não podem ser datados, nem inferidos a partir de uma definição clara.

Ademais, os escritores - Godbout aí incluso - partem em defesa da criação de uma literatura tipicamente quebequense, discutindo a pertinência ou não do emprego do *joual*, “sorte de français sauvage”⁴³ (“espécie de francês selvagem”), como traço distintivo de sua produção literária. Vários textos da coletânea de artigos que Godbout publicou ao longo dos anos 60 e 70, reunidos em *Le Réformiste*, comprovam o trabalho de defesa de uma literatura tipicamente quebequense e os desafios que tal empreitada abarca, não só pela necessidade de americanização da língua francesa no Quebec, como também da manutenção e o emprego de uma estrutura lingüística francesa. Porém, esta última empreitada deveria ocorrer sob uma forma tipicamente quebequense que culminaria na “invention patiente d’une écriture, ce qui se fait autant au niveau de la pensée qu’à celui des

⁴² *ibid.* p. 27.

⁴³ GODBOUT, Jacques (1994). *op. cit.* p. 241.

recherches lexicales”⁴⁴ (“invenção paciente de uma escrita, o que se faz tanto em nível do pensamento quanto no das pesquisas lexicais”).

Ainda nos referindo à Revolução Tranqüila, percebemos o quanto ela significou como momento significativo para as transformações sociais e econômicas que já vinham se esboçando desde o fim do século XIX, como no caso do controle de natalidade, ou do início do século XX, no que se refere à divisão do trabalho, à introdução de novas tecnologias ou nas mudanças econômicas experimentadas pela província. A partir do estudo da memória coletiva da sociedade quebequense, Jacques Mathieu e Jacques Lacoursière defendem que a Revolução Tranqüila não significou uma ruptura total em relação ao passado :

La perception de la Révolution tranquille a certainement été influencée par une diffusion médiatique importante. Elle a cependant emprunté un modèle de représentations qui rappelle les temps les plus lointains, où le bon surmonte les épreuves et triomphe du méchant. Par ailleurs, la Révolution tranquille sanctionne la primauté d’un discours idéologique sur un autre. Elle remplace l’ancien discours mais sans le faire disparaître complètement. La Révolution tranquille comporte d’autres particularités. Elle ne se ramène pas à un événement unique, simple, que l’on pourrait circonscrire et dater. Du reste, plusieurs personnes en revendiquent, au moins pour une part, la paternité. Elle n’est pas non plus le fruit d’une génération spontanée. Elle avait été préparée par une lente évolution : l’ouverture au monde par la télévision, la critique des idées et des idéologies par plusieurs groupes de penseurs, comme les gens de *Cité libre*.⁴⁵

Por outro lado, a expressão “revolução tranqüila” expressa de forma exemplar a própria dificuldade em se erigir novos alicerces identitários pela destruição dos anteriores, em se tratando da realidade canadense francesa e,

⁴⁴ *ibid.*

⁴⁵ MATHIEU, Jacques ; LACOURSIÈRE, Jacques. *op. cit* p. 337. Aliás percebe-se hoje em dia uma discussão acerca do alcance da Revolução Tranqüila no que se refere à destruição ou construção de um imaginário coletivo.

conseqüentemente, quebequense. É de senso comum que a palavra revolução evoca uma mudança radical de um estado de coisas, provocada por uma insatisfação profunda acerca de uma realidade social, política ou econômica. É uma postura que levaria indivíduos, ou grupos de pessoas, a tomarem o poder para alterar o curso da existência de uma coletividade. É um movimento de agitação, transbordo, insurreição contra algo, capaz de produzir mudanças profundas. No caso da Revolução Tranqüila, é verdade afirmar que mudanças radicais ocorreram em vários setores da sociedade.

Uma nova consciência coletiva é erigida, resultado de uma prática intelectual e artística contestadora ; novos padrões comportamentais se impõem ; as igrejas se esvaziam de fiéis em conseqüência da sua perda de controle sobre uma grande parte da população no que se refere à sua conduta ; a sociedade se liberta das amarras de um pensamento considerado retrógrado que mergulhara o Quebec numa profunda “escuridão” e que era responsável, segundo muitos, por seu “atraso” cultural.

Todavia, a Revolução Tranqüila não resultou num movimento que modificou a estrutura política ou econômica de forma a conceder uma autonomia plena à coletividade quebequense, por exemplo. É realidade que ela testemunhou, e acabou por incentivar, com a conscientização de uma existência coletiva, livre das amarras dos “lieux traditionnels du pouvoir et de la mémoire”⁴⁶ (“lugares tradicionais do poder e da memória”), a ascensão com força, cada vez maior, de uma postura nacionalista e independentista por parte de uma parcela significativa de sua população. Surgiriam neste

⁴⁶ *ibid.* p. 342.

momento agremiações e grupos políticos que reivindicavam a independência completa da província, sem contar os grupos radicais que seriam os responsáveis diretos ou indiretos pelos acontecimentos de 1970. Porém, são fatos que ocorreram num quadro complexo e paradoxal :

Depuis les années 1960, les attitudes face aux événements du passé changent et empruntent d'autres voies, souvent paradoxales. Des groupes politiquement engagés réagissent violemment contre les comportements qu'ils jugent agressifs envers la collectivité canadienne-française. À Québec, des bombes ébranlent la statue de la reine Victoria et le monument Wolfe. On s'oppose ainsi à l'organisation, en plein coeur de la francophonie, de la célébration de ses défaites. Différents groupes politiques, généralement inconciliables, récupèrent à des fins particuliers l'action des Patriotes de 1837-1838 : les révolutionnaires felquistes justifient leur recours aux armes, les partisans péquistes organisent des rassemblements nationalistes, des religieux reconnaissent la légitimité d'oppositions politiques actives, des jeunes y cherchent l'engagement sans compromission d'hypothétiques parents et ancêtres.⁴⁷

Além disso, independentemente das grandes mudanças que se observam na sociedade quebequense com a Revolução Tranqüila, o emprego do substantivo “revolução”, seguido do adjetivo “tranqüila”, baseia-se na premissa de que a segunda palavra possua a força de enfraquecer o radicalismo que a primeira possa evocar. Aliás, trata-se justamente do caráter tranqüilo e pacífico do canadense francês que a ideologia no poder, antes dos anos 60, procurava difundir, com o exemplo do bom cidadão, visto como um bom cordeiro dentro do rebanho canadense.

Logo, a assertiva de Jacques Lacoursière e Jacques Mathieu, em não reconhecer uma ruptura completa entre a Revolução Tranqüila e as décadas anteriores, encontra aqui a sua pertinência, vez que não se instala, com a

⁴⁷ *ibid.* p. 343.

Revolução Tranqüila, uma ruptura completa com uma tradição que se procurava apagar da memória coletiva dos quebequenses.

Os documentários *Le mouton noir* e *Les héritiers du mouton noir* discutem justamente a herança dessa tradição pacífica atribuída aos quebequenses de origem canadense francesa. São filmes que resgatam a idéia do quebequense como uma “ovelha negra” no seio da confederação canadense, em função de sua histórica luta em ver reconhecido o estatuto de uma existência particular para a sua comunidade. Eles comprovam que, se a revolução existiu, o canadense francês nunca teria sido tão tranqüilo como se acreditava até então, visto que uma simples consulta à história de sua própria instalação em território norte-americano lhe mostrará que a sua trajetória é feita de lutas, batalhas, sucessos e derrotas e se inscreve na própria história da América do Norte, como Godbout mostra de forma tão pertinente no documentário *Alias Will James*⁴⁸.

É interessante observar ainda que o emprego da expressão “revolução tranqüila” acaba por se constituir como uma marca de identidade, baseada numa postura essencialista, de pertença a um único grupo somente, no caso, os canadenses franceses, a partir daquele momento chamados de quebequenses⁴⁹.

O historiador e sociólogo Gérard Bouchard, em artigo publicado no jornal *Le Devoir*, em 13/10/2005, com o título “Le Québec a-t-il perdu la

⁴⁸ Aliás o nosso desconhecimento da participação dos canadenses franceses na ocupação do território norte-americano é flagrante. Basta observarmos todos os clichês veiculados por vários livros de história no que se refere à presença dessa coletividade na fundação de vilas e fortalezas ao longo do rio Mississipi, ou então, à sua participação na efetiva integração do oeste estadunidense no século XIX.

⁴⁹ Ver Woodward, Kathryn. *Identidade e diferença : uma introdução teórica e conceitual*. In : SILVA, Thomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença** : a perspectiva dos estudos culturais. 4.ed. Petrópolis : Vozes, 2000. p. 7-72.

mémoire ?”, interroga-se justamente sobre o fato de que muitos estudiosos acusam a Revolução Tranqüila de ter sacrificado o passado canadense francês. A ruptura que ela representou teria, assim, afetado a memória da coletividade quebequense até os dias atuais. A seu ver, a questão da memória no Quebec sempre foi algo problemático para a coletividade, desde antes da Revolução Tranqüila. Hoje em dia, ela estaria até melhor representada com a existência de inúmeros museus, arquivos disponíveis, centros de pesquisa, sítios históricos, etc.

Além disso, há também um movimento de reapropriação crescente da história do Quebec, através de filmes e outras produções cinematográficas ou televisivas. Tratar-se-iam de manifestações que traduzem uma releitura do passado canadense francês, como sendo a comunidade ainda majoritária no Quebec. A análise de Bouchard consiste fundamentalmente em destacar que foi a forma de escrever a história que mudou, fazendo com que os grandes lugares de memória, como a conquista britânica, em 1759, por exemplo, encontrem-se esvaziados, em nome de uma história isenta de emoções ou militantismos. Assim, a ciência histórica “s’est coupée du sens de l’histoire, elle se tient en retrait des remous de l’actuel et de la politique ; l’historien ne peut plus être le chantre de la nation”⁵⁰ (“desligou-se do sentido da história, ela se mantém distante dos turbilhões da atualidade e da política ; o historiador não pode mais ser o cantor da nação”).

Bouchard argumenta ainda que estão enganados aqueles que defendem, por temor a uma postura meramente etnicista, o não resgate da

memória da coletividade quebequense, tomando por base a trajetória do canadense francês, como coletividade majoritária. Em vez de representar um risco para a ética pluralista, que reina atualmente na maioria das nações ocidentais, esse resgate só iria enriquecer a relação entre os membros da coletividade quebequense, graças à riqueza que representa a experiência da instalação do canadense francês em solo norte-americano para as outras minorias que compõem o Quebec atual :

la culture minoritaire qui entend perpétuer et affirmer sa différence, l'ancienne colonie engagée dans une longue lutte d'émancipation politique, la collectivité des Amériques qui cherche à rénégocier son rapport au monde ancien, la société inégale en butte à une coalition de pouvoirs et des richesses, la nation homogène qui élargit ses cadres pour faire place à l'altérité, la petite nation qui veut faire sa place dans la mondialisation, etc.⁵¹

Em suma, o historiador defende que a pluralidade do Quebec atual não deve sacrificar a singularidade de sua história, com vistas a uma nova projeção para o futuro da coletividade :

Je vois là, au contraire, un horizon exaltant et des conditions sans précédent pour enfin tirer ce passé du ghetto qui le menace en l'enrichissant de toutes les expériences (positives et négatives) que notre société a vécues depuis un demi-siècle, en faisant pleinement ressortir ce qu'il y a d'authentiquement universel dans ce parcours singulier, en intégrant véritablement le discours sur le passé à la réflexion vivante sur le présent (à commencer par la réflexion sur la souveraineté du Quebec), en mêlant aux vieilles interrogations familières celles que portent les nouveaux Québécois – celles qui portent aussi ces anciens Québécois qui n'ont pas eu souvent l'occasion de prendre la parole par le passé.⁵²

⁵⁰ BOUCHARD, Gérard. Le Quebec a-t-il perdu la mémoire ? Disponível em : <<http://www.ledevoir.com>>. Acesso em : 10/02/2003. Disponível também em : <<http://www.vigile.net>>.

⁵¹ *ibid.*

⁵² *ibid.*

Cabe-nos, então, a pergunta : o cinema documentário de Jacques Godbout, e a sua obra literária, não se inscrevem nessa via, isto é, podem ser compreendidos como uma apropriação de temas particulares à trajetória desta coletividade ?

Assim sendo, o seu cinema documentário coloca em destaque, nas suas produções mais recentes, a discussão acerca da real pertença da sociedade quebequense, enquanto herdeira de uma tradição da sociedade canadense francesa em solo norte-americano, a uma sociedade minoritária. Para tal, ele opera com um processo de releitura de alguns símbolos identitários de uma representação que via a comunidade canadense francesa - e quebequense, por herança - numa posição de inferioridade diante de sua própria história : a representação do cenário político em *Le mouton noir* e *Les héritiers du Mouton Noir* ; o período da Segunda Guerra Mundial através da figura do Primeiro Ministro do Quebec na época, Adélard Godbout, em *Traître ou Patriote* (2000) :

Comment peut-on disparaître de la mémoire collective et même de celle des historiens quand on a été premier ministre du Québec de 1939 à 1944? Voilà pourtant le sort de Adélard Godbout, grand-oncle de Jacques Godbout, qui, à travers le destin historique de son héros d'enfance pose, sur la mémoire collective et le nationalisme québécois, des questions inquiétantes auxquelles on ne saurait se soustraire. Le cas de Adélard Godbout est particulièrement troublant. Voilà le précurseur de la révolution tranquille, celui qui donne au Québec l'instruction gratuite et obligatoire, le droit de vote des femmes, Hydro-Québec et des lois du travail, mais qui aussi, chrétien et humaniste convaincu, est pour la guerre contre la barbarie nazie. Les ultranationalistes auront sa peau, puis sa mémoire. Comme toujours, dans ce film, Jacques Godbout nous force à reconsidérer avec lucidité les idées reçues.⁵³

⁵³ Disponível em : <<http://www.onf.ca>>. Acesso em : 20/10/2004.

Ou a Batalha das Planícies de Abraham em *Le sort de l'Amérique* (1996) :

Après la bataille des plaines d'Abraham, le 13 septembre 1759, le monde ne sera plus jamais le même. Tout pays est fondé sur un mythe, le Canada est né de cette guerre entre la France et l'Angleterre où les deux généraux qui s'affrontaient, le marquis de Montcalm et James Wolfe, sont morts de leurs blessures. Un film tantôt drôle, tantôt émouvant, une rencontre entre un dramaturge (René-Daniel Dubois) et un documentariste (Jacques Godbout).⁵⁴

O seu cinema documentário mais recente se apresenta, portanto, como a expressão e o resultado da trajetória de um intelectual e artista que vem, desde os anos 50, construindo um olhar particular sobre a sua própria herança cultural. O próprio Godbout não hesita em afirmar que a sua prática artística se faz pelo reconhecimento de que o Quebec “est une société à part entière, avec ses institutions, sa culture, son identité collective, sa langue, son territoire, son histoire”⁵⁵ (“é uma sociedade particular, com suas instituições, seu território, sua história”), mas que esta sociedade particular não é a mesma desde a Revolução Tranqüila, portanto, o seu contrato de existência como coletividade não deveria tampouco ser mais o mesmo.

Em comunicação apresentada durante a conferência Chine-Canada, em 1985, Godbout já alinhava provocativamente o seu pensamento ao do sociólogo francês Bruno Latour ao conceber a Revolução Tranqüila inserida num período histórico mais amplo, aquele de mudanças na história das técnicas e das ciências. Aliás, Alain-G. Gagnon e Mary Beth Montcalm

⁵⁴ *ibid.*

⁵⁵ BOUCHARD, Gérard. Un lieu de mémoire authentiquement québécoise. LE DEVOIR, 02/12/2002. Disponível em : <<http://www.ledevoir.com>>. Acesso em : 10/02/2003. Disponível também em : <<http://www.vigile.net>>.

observam que a ascensão da questão nacional no Quebec, durante a Revolução Tranqüila, não pode ser dissociada de uma periferação de sua economia, provocada pela integração econômica crescente do Canadá ao cenário norte-americano e pelo conseqüente desprestígio econômico de Montreal em detrimento da ascensão econômica de Toronto. Tal conjuntura explicaria, em grande parte, a necessidade de uma participação cada vez maior do governo provincial junto à coletividade da província com o seu objetivo primeiro “de stimuler la croissance du capital contrôlé par les Canadiens français et de favoriser l’ascension des francophones aux échelons élevés des grandes entreprises”⁵⁶ (“de estimular o crescimento do capital controlado pelos canadenses franceses e favorecer a ascensão dos francófono aos postos mais altos das grandes empresas”).

Através da percepção da complexidade no qual a Revolução Tranqüila estava mergulhada, numa via dupla de inserção num cenário local e continental, Godbout se interrogará, anos mais tarde, sobre o seu real papel enquanto intelectual, naquele momento, e afirma :

Or, déjà à cette époque, je me doutais bien que ce ne pouvaient être nos idées, nos discours, nos slogans, nos livres et nos démarches qui avaient transformé si rapidement notre milieu. Je crois, aujourd’hui, que notre rôle, celui des intellectuels québécois à l’époque de la *Révolution tranquille*, fut de *formuler* ce qui se réalisait. Nous avions à expliquer et à nommer les phénomènes. Nous étions, en somme, les publicitaires du mouvement des idées, nous trouvions des slogans qui pouvaient coller aux différentes étapes de la transformation rapide que personne, réellement, ne dirigeait, même si tous la souhaitaient.⁵⁷

⁵⁶ GAGNON, Alain-G. ; MONTCALM, Mary Beth. **Québec** : au-delà de la Révolution tranquille. Montreal : VLB, 1992. p. 34.

⁵⁷ GODBOUT, Jacques (1990). *op. cit.* p. 61.

No artigo “La revanche des condoms”, de 1988, também publicado na coletânea *L'écran du bonheur*, Godbout insiste nesta interpretação das origens da Revolução Tranqüila, ao mostrar, numa apologia da influência da tecnologia sobre a sociedade, que o emprego crescente de preservativos foi um dos componentes fundamentais para as mudanças ocorridas durante o período⁵⁸. Entretanto, ele aqui não estava defendendo a submissão do homem à técnica, nem que as mudanças sociais adviriam unicamente do progresso tecnológico. Ele já havia destacado, no artigo “Un laboratoire à ciel ouvert”, que, em verdade, as técnicas se dividem em técnicas prosaicas e em técnicas poéticas, defendendo a importância da segunda para a configuração do imaginário coletivo de um grupo social :

Toutes les techniques interpellent la culture, mais seules les techniques poétiques interpellent la pensée, puisque les artistes les utilisent pour produire du discours, pour jouer avec les symboles, pour créer des métaphores, pour - en somme - produire et disséminer la pensée.⁵⁹

Além disso, a força de resignificação própria a uma obra de arte, tal qual destacou anteriormente Compagnon, encontra, no caso do cinema documentário de Jacques Godbout, um campo fértil para o estudo dos fundamentos do passado canadense francês. O seu cinema vem trabalhando freqüentemente com temas que dizem respeito à história dessa comunidade, apresentando uma leitura crítica de alguns mitos valorizados, ou não, pela história oficial.

⁵⁸ *ibid.* p. 171-8.

⁵⁹ *ibid.* p. 65.

Neste sentido, ao retomar mitos, fatos e personagens de momentos mais remotos ou recentes da sociedade canadense francesa e quebequense, seu cinema documentário acaba por reinvestir e ressignificar os elementos constitutivos de um processo de signos que integram também, mesmo que tenham sido anteriormente escamoteados, a história desse grupo social particular. Eis porque o seu cinema documentário acaba por reativar mitos tidos como regressivos, como veremos mais adiante, atribuindo-lhes uma nova perspectiva de compreensão, como um convite a que a sociedade quebequense esteja sempre atenta às representações de seu próprio imaginário.

E a idéia de país, presente na maior parte dos documentários de Godbout, e com maior força desde *Le mouton noir*, remete não raro a uma leitura crítica que é feita da realidade da comunidade quebequense no seio da confederação canadense, a partir da visão de que a identidade, individual ou coletiva, dialoga com um sistema de representações e se apóia num conjunto de traços e numa interação com o Outro. Logo, a identidade passaria a adquirir sempre novos contornos de significação dentro de uma série temporal, tornando-se algo plural e cambiante, passando assim a se configurar como uma contínua ressignificação das imagens que ela mesma constrói de si.

Tomaz Tadeu da Silva⁶⁰ nos alerta para o fato de que a produção da identidade num grupo social sempre se inscreve em dois movimentos distintos e complementares : de um lado, haveria um movimento de fixação e

⁶⁰ SILVA, Thomaz Tadeu da. *op. cit.* p. 73-102.

estabilização da identidade ; por outro lado, ocorreria um movimento de desestabilização das formas de reconhecimento identitário, num processo de subversão de formas cristalizadas da identidade. A obra de Godbout investe com mais ênfase nesta segunda via, na medida em que ela questiona, em vários momentos, alguns dos supostos mitos fundadores da sociedade quebequense.

Ademais, há um trabalho com a pontencialidade da palavra nos seus ensaios e filmes de ficção ou documentários, e que se traduz freqüentemente numa postura irônica frente ao tema abordado. Donald Smith caracteriza tal postura como a grande riqueza da obra de Godbout, uma vez que levado da poesia ao cinema, mas num caminho de mão dupla, “retiendra la primauté du rythme, de la métaphore et des mots chargés de sens. Le ton est déjà trouvé ; viendra s’y greffer un humour décapant, provocateur”⁶¹ (“guardará a primazia do ritmo, da metáfora e das palavras carregadas de sentido. O tom já foi encontrado ; a ele se acrescentará um humor desnorteador, provocador”).

A essência de seus documentários consiste, assim, num trabalho detalhado com as imagens subjugadas à palavra do narrador, principalmente. É neste aspecto que o seu cinema documentário pode ser visto como um cinema de autor, independentemente do caráter coletivo que a criação cinematográfica implica.

A preocupação com o poder da palavra e das imagens associadas ao puro divertimento fez, inclusive, com que Godbout se posicionasse contra a

⁶¹ SMITH, Donald (1983). *op. cit.* p. 13.

hegemonia de uma indústria cultural representada pelas *mass media*, nos anos 70. Porém não se tratava de um ataque a todas as manifestações da indústria cultural. A preocupação godboutiana residiu, e ainda reside, em sua recusa a atuar na televisão ou em fazer filmes de pura ficção. Em denunciar aqueles produtos culturais que seriam capazes de retirar o senso crítico do cidadão, não mais lhe permitindo partilhar do sentimento de integrar um ritual ou um sacrifício em nome da coletividade : “Diogène cherchait un homme, aujourd’hui il chercherait en vain un citoyen”⁶² (“Diógenes procurava um homem, hoje ele procuraria em vão um cidadão”).

Dentre estes produtos culturais sob a mira do cineasta e escritor, destaca-se a televisão que se encontra, na sua opinião, à margem de uma idéia de espetáculo, por ser algo unicamente espetacular, diferentemente do teatro ou do cinema, que implicariam um ritual e, por conseguinte, uma interação entre o espectador e o espetáculo. É o que a sua crítica à imoralidade da televisão, publicada inicialmente em setembro de 1966, na Revista *Liberté*, e presente na coletânea *Le Réformiste*, coloca em destaque :

Parce qu’elle n’exige aucun sacrifice de la part du spectateur, la télévision doit tout exiger d’elle-même. Déjà quand vint le cinéma, après le théâtre, on crut que la disparition du contact physique, humain, entre les comédiens et les spectateurs amènerait la disparition du rite : on sait aujourd’hui que le spectacle n’est que catalyseur d’une montée collective des températures réelles et psychologiques. Même sur celluloïd froid, à peine réchauffé par la lampe du projecteur, parce qu’un groupe a sacrifié quelque chose pour être là et qu’en tant que groupe il est disponible, le spectacle cinématographique émeut.⁶³

⁶² GODBOUT, Jacques. Le murmure marchand (quelques notes prises devant le petit écran). In : GODBOUT, Jacques. **Le murmure marchand 1976-1984**. Montreal : Boréal, 1984. p. 8.

⁶³ GODBOUT, Jacques (1994). *op. cit.* p. 132-3.

A afirmação dos malefícios da televisão por parte de Godbout vai se constituir como algo recorrente em toda a sua produção ensaística, mas o que realmente ocorre em grande parte de sua obra é a denúncia da televisão, com o constante recurso à publicidade, como um dos veículos dos mais úteis para a mercantilização da sociedade. Daí encontrarmos a afirmação de que “la société marchande a trouvé là son instrument de reproduction, qui s’adresse directement au cerveau malléable du nouveau-né comme aux cellules grises des vieillards”⁶⁴ (“a sociedade mercantil encontrou aí seu instrumento de reprodução, que se dirige diretamente ao cérebro maleável do recém-nascido como também às células cinzentas dos idosos”). Ao enobrecer a figura do consumidor, ela destitui o cidadão de sua cultura e de sua capacidade de insurreição pela apologia daquilo que se denominaria como o “murmúrio mercantil” :

Tout renvoie à la télévision dont la lueur remplace la lumière des saisons et des jours. Chacun a son modèle de voiture, ses couleurs préférées de sous-vêtements, ses nourritures, son ameublement mais tous, dans le village imaginaire, nous avons en commun la télévision, peu importe le meuble dans lequel est encastré le tube dont la fonction est hypnotique.⁶⁵

Longe de aceitar pacificamente que o sentido da vida, da cultura ou da sociedade no mundo contemporâneo sejam frutos de uma mera produção em escala industrial, tal como o cartão de crédito ou o computador sem utilidade para o homem, Godbout vai se valer de sua prática como artista para atacar a servidão do homem atual em relação à “domination du

⁶⁴ GODBOUT, Jacques (1984). *op. cit.* p. 13.

⁶⁵ *ibid.*

discours marchand”⁶⁶ (“ao domínio do discurso mercantil”). Na sua visão, o sentido primeiro dos objetos de consumo são alterados de forma que o consumo de objetos obsoletos se faça com freqüência cada vez maior, numa espiral cuja única lógica consistiria na proclamação do dinheiro-espetáculo. Todavia, ele não pretende se inscrever no rol dos nostálgicos da civilização pré-industrial e reconhece a importância do consumo para o homem, visto que “consommer c’est vivre”⁶⁷ (“consumir é viver”).

A larga experiência de Godbout como ensaísta e cronista reflete-se, aqui, num relativo conhecimento da antropologia no que se refere à análise da sociedade contemporânea, vez que a sua posição pode muito bem ser resumida, através do posicionamento adotado por Philippe Laburthe-Tolra, ao nos falar da importância do consumo para a construção da identidade individual e coletiva :

O consumo é fonte de identidade pessoal e coletiva. Os bens materiais são produtores de sentido. São signos que permitem a comunicação entre iniciados, a inclusão por identificação ao grupo, a intromissão em um grupo ao qual o sujeito deseja pertencer e a exclusão de indivíduos ou grupos que não compartilham das normas recebidas. A relação com o objeto é o lugar de um processo de construção recíproca do objeto e do sujeito, que passa por um momento de alienação na dádiva ou na comercialização do objeto, momento que é produtor de sociabilidade.⁶⁸

Além disso, a televisão como veículo de comunicação não é o alvo principal das críticas de Godbout. Ele reconhece a sua importância, por

⁶⁶ *ibid.* p. 8.

⁶⁷ *ibid.*

⁶⁸ LABURTHE-TOLRA, Philippe. **Etnologia-Antropologia**. 3.ed. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Petrópolis : Vozes, 2003. p. 417.

exemplo, durante a tomada de consciência experimentada pela sociedade canadense francesa durante os anos 60, quando afirma que :

elle a été le lieu privilégié d'identification de la société française, de sa conscience linguistique, elle a servi à diffuser des expressions nouvelles, elle a été un révélateur des musiques et des sensibilités, et ultimement elle est devenue le principal territoire des combats politiques, où s'affrontaient les partis et les idées, où cherchaient à se faire entendre même les terroristes puisque la violence politique a pris fin, en 1970, par la diffusion d'un long message émotif du FLQ à la télévision.⁶⁹

Será, portanto, dentro da perspectiva de denúncia de uma espetacularização do mundo e da supressão de consciência crítica do cidadão, que Godbout adotará a postura de um artista que não hesita em se nomear como um “animal social”, incapaz de calar a sua própria voz :

(...) qui effectivement s' imagine à certains moments que s'il n'intervient pas – que ce soit avec le Mouvement laïque ou les institutions dont vous parlez, ou l'Association professionnelle des Cinéastes des années soixante – que si je ne m'en mêle pas les choses ne se passeront peut-être pas.⁷⁰

Assim sendo, não seria de todo improcedente afirmar que Jacques Godbout sempre se recusou a ser um mero espectador de sua própria contemporaneidade, até porque acredita que a função primeira do intelectual é dar sentido àquilo que não tem sentido⁷¹. O seu percurso como cineasta, pintor, dramaturgo, poeta, romancista, editor, cronista, ensaísta, viajante, administrador, tradutor e conferencista vincula-se, assim, ao exercício de um constante engajamento intelectual que revela múltiplos anseios.

⁶⁹ GODBOUT, Jacques (1990). *op. cit.* p. 65.

⁷⁰ SMITH, Donald (1983). *op. cit.* p. 158.

⁷¹ GODBOUT, Jacques (1990). *op. cit.* p. 97.

Em primeiro lugar, há um movimento de misturar-se ao mundo e expressar, através da escrita, em suas várias manifestações, e com uma percepção pessoal, o sentimento de contribuir para algo, na qualidade de escritor, pelo fato de que “écrire est souvent une façon de conjurer la peur du vide”⁷² (“escrever é freqüentemente uma forma de conjurar o medo do vazio”). Com o ato de escrever, há o reconhecimento do escritor como um funambulo que procura, atento e concentrado, “se tenir en équilibre sur le fil de la phrase”⁷³ (“equilibrar-se no fio da frase”) que é a criação. Esse frágil caminhar demanda, de tempos em tempos, que o artista perca o equilíbrio e reencontre a razão em sua queda :

(...) chaque fois que l'on vous adresse la parole et qu'on vous sonne, vous siffle, vous interpelle, vous risquez de tomber, vous vous retrouvez par terre et vous ne pouvez, avant un long moment, remonter sur le fil de la création.⁷⁴

A tentação perigosa, ao seu ver, residiria no desejo do escritor de continuar a caminhar para sempre na corda bamba da criação o que o mergulharia num permanente delírio escritural. Desta forma, ser escritor para Godbout se caracteriza pela efetivação de um percurso incessante, “un écrivain s'écrit, il est non seulement un funambule, mais, comme l'araignée, il produit à mesure le fil de son récit”⁷⁵ (“um escritor se escreve, é não somente um acrobata, mas, como a aranha, ele produz proporcionalmente o fio de sua narrativa”). É a necessidade da prática constante, do contato permanente com a palavra. Quanto à sua própria escrita, Godbout

⁷² GODBOUT, Jacques. **L'écrivain de province**. Paris : Seuil, 1991. p. 87.

⁷³ *ibid.*

reconhece-se como um homem de encomendas e o universo da literatura como o seu primeiro rincão de país :

Je n'ai jamais eu d'idées, je suis comme Michel-Ange et Alain Resnais, j'aime les commandes, je suis l'épicier du coin de la littérature : téléphonez, que désirez-vous ? lait, moutarde, viande hachée, coin de pays, je vous livrerai le tout à temps, bien emballé, à bicyclette, en pédalant très fort ...⁷⁶

Na realidade, o que se destaca, é o percurso de Godbout como um escritor que não se acanha em lutar contra os desafios que lhe são propostos pela palavra escrita. Por não ter se restringido à prática de somente um único gênero literário, ele deseja ser reconhecido como um escritor que aceita lidar com as linguagens, mas cuja preocupação principal reside no trabalho com a palavra, privilegiando a liberdade que a literatura lhe proporciona.

A paixão pela palavra se refletirá ao longo de toda a sua obra, e a sua prática cinematográfica vem confirmar tal afirmação. Godbout é, na maioria das vezes, o roteirista de seus próprios filmes e, sobretudo, o narrador da maior parte de seus documentários.

Num mundo onde a técnica se faz cada vez mais presente, ele afirmava, já em 1965, de que “les techniques de diffusion, les *mass media* ont provoqué la naissance d'écritures nouvelles, inconnues et innouïes”⁷⁷ (“as técnicas de difusão, os *mass media*, provocaram o nascimento de novas escritas, desconhecidas, inesperadas”). Data deste período, igualmente, a

⁷⁴ *ibid.*

⁷⁵ *ibid.* p. 44.

⁷⁶ GODBOUT, Jacques. Souvenirs shop. In : GODBOUT, Jacques. **Souvenirs shop** : poèmes et proses 1956-1980. Montreal : Hexagone, 1984a. p. 167.

reação do artista contra a posição ainda conservadora dos estudiosos da Literatura, numa demonstração de sintonia com o pensamento de Roland Barthes naquele momento. A exemplificação desta crítica é mostrada na observação de que a sua passagem da poesia para o romance não deveria ser vista como um problema, tampouco como uma solução :

(...) l'écrivain de la nouvelle littérature, ou plutôt celui qui admet la diversité et l'importance des nouvelles écritures, fait face à de si riches défis et plaisirs (le langage dans toutes ses formes descriptives) que la chaude sécurité de la Littérature littéraire n'a plus aucun attrait, ni les genres plus aucune importance. Ces faits reconnus, l'écriture - comme les autres champs de recherche humains - devient un outil du XX^e siècle, ce siècle fût-il cybernétisé.⁷⁸

Godbout reconhece que o seu ofício principal é de ser um escritor e não um jornalista⁷⁹, onde a sua escritura “est une entreprise pour marquer, transformer, transmuier les choses, et non pas pour les dire comme elles sont”⁸⁰ (“é uma empreitada para marcar, transformar, transmutar as coisas, e não dizê-las como elas são”). Trata-se para o artista de apresentar, na sua obra, uma experiência do momento, onde as lembranças de sua vida ou da vida de sua coletividade surgem como “une histoire que j’avais sentie et vécue, mais qui se situait dans un ailleurs qui n’avait aucune référence avec ma propre vie”⁸¹ (“uma história que eu sentira e vivera, mas que se situava num alhures que não tinha nenhuma referência com a minha própria vida”). Na sua opinião, é necessário sentir o momento e contribuir para isso

⁷⁷ GODBOUT, Jacques (1994). *op. cit.* p. 120.

⁷⁸ *ibid.* p. 121-2.

⁷⁹ SMITH, Donald (1983). *op. cit.* p. 151.

⁸⁰ *ibid.* p. 152-3.

⁸¹ *ibid.* p. 152.

artisticamente, operando uma transmutação da realidade que lhe é apresentada diante dos olhos. Escrever se define, então, como um ato de :

Briser la chronologie, briser la représentation. Je ne fais pas de romans abstraits et non figuratifs, parce que ça m’ennuie. Mais je ne fais pas non plus de romans réalistes. Je suis écartelé, si on veut, entre les deux.⁸²

A polêmica nunca o intimidou, pois refletir sobre o mundo que o rodeia ou propor uma perspectiva particular para a realidade contemporânea do Quebec são a marca de uma práxis que Jacques Godbout tomou para si ao longo das últimas cinco décadas. A sua atuação em diversos campos das artes e da cultura como um “autodidata escolarizado”, que aceita as conseqüências de tal engajamento o faz afirmar ironicamente que “je touche à trop de domaines pour qu’on me prenne au sérieux”⁸³ (“eu lido com domínios demais para que me levem a sério”). Contudo, o que lhe fala mais forte é um profundo sentimento de indignação diante da realidade, o que não lhe permite calar-se :

Je n’ai pas fait “carrière” de polémiste, parce qu’on n’en fait pas carrière, on est tout simplement, je pense, doué d’une capacité d’indignation qui fait qu’à certains moments, quand il se passe ou se dit un certain nombre de choses, on se met à bouillir et à vouloir absolument répondre, ou proclamer quelque chose. C’est comme ça que j’ai écrit des articles, des pamphlets ou des lettres.⁸⁴

Nesta via, convém assinalar que, desde meados dos anos 50, a sua produção artística vai compreender, para além dos diversos textos literários

⁸² *ibid.* p. 153.

⁸³ GODBOUT, Jacques (1991). *op. cit.* p. 43.

⁸⁴ SMITH, Donald (1983). *op. cit.* p. 160.

e ensaísticos, filmes de ficção e documentários, a publicação regular de resenhas críticas de obras publicadas no Quebec e alhures, como nos artigos que ele ainda publica esporadicamente na revista *Actualité*, incluindo também as suas atividades como Presidente do Conselho Editor da Boréal. Godbout reconhece que “il ne s’agit pas d’avoir tous les talents, il s’agit de les exercer”⁸⁵ (“não se trata de ter todos os talentos, mas de exercê-los”).

Trata-se, portanto, de um engajamento num projeto de continuar a afirmar, não raro através da polêmica, a existência da cultura de uma parcela significativa da população canadense, conhecida primeiramente com o nome de canadenses franceses e, mais recentemente, representada pelos quebequenses. Yvon Bellemare vislumbra este engajamento, inscrito num dever de estar sempre provocando a inquietação e a indignação, como “une pensée à la recherche d’une satisfaction intellectuelle”⁸⁶ (“um pensamento à procura de uma satisfação intelectual”). Desta forma, no lugar da violência, o que o artista vai preconizar como prática será a resistência :

Nous sommes entêtés ... depuis trois générations face à l’hiver qui est parfois rude ... face à l’Indien qui n’est pas toujours un allié ... face à l’Anglais qui nous a conquis ... face à une américanisation subtile ... nous nous sommes forgés une culture que nous acceptons de partager mais que nous refusons de renier.⁸⁷

Entretanto, Godbout nunca procurou atuar como um revolucionário, quando ele mesmo afirma que “on voulait que je sois un révolutionnaire. Je

⁸⁵ GODBOUT, Jacques (1991). *op. cit.* p. 43.

⁸⁶ BELLEMARE, Yvo. **Jacques Godbout** : le devoir d’inquiéter. Brossard : Humanitas, 2000. p. 155.

⁸⁷ **LE MOUTON NOIR**. Direção : Jacques Godbout. Produção : Éric Michel. Roteiro : Jacques Godbout. Montreal : ONF, 1992. 2 videocassetes (232 min.), VHS/NTSC, son., color.

répondais : *je suis un réformiste, c'est-à-dire le révolutionnaire de personne*⁸⁸ (“queriam que eu fosse um revolucionário, eu respondia : *sou um reformista, isto é, o revolucionário de ninguém*”). A afirmação do artista traduz uma provocação e indica também um conhecimento profundo da cultura europeia francesa e britânica, forjada a partir de uma educação liberal no seio de uma família abastada no Quebec dos anos 30 e 40, capaz, inclusive, de fazer eleger um Primeiro Ministro para a província, no fim dos anos 30.

O emprego do vocábulo *reformista* nos remete, assim, ao movimento nascido na Inglaterra do século XIX que se opunha à postura revolucionária e preconizava uma mudança do sistema capitalista através de progressivas reformas⁸⁹. Contudo, o reformista de meados dos anos setenta nem sempre atuou no cenário intelectual quebequense de forma conciliadora, ao admitir que, em alguns momentos, escreveu “dans le feu de l'action, hors de l'orthodoxie”⁹⁰ (“escreveu no fogo da ação, fora da ortodoxia”) para construir um itinerário-pensamento ao longo de sua carreira.

É dentro do processo de releitura da inscrição do canadense francês no contexto norte-americano - cada vez mais identificando-se como quebequense - que Godbout lançaria o seu primeiro romance *L'Aquarium* (1960), recebido com entusiasmo pela crítica e pelo público, ganhador do Prêmio France-Québec.

E será no universo da palavra escrita que Godbout construirá progressivamente a sua imagem como um escritor que “tisse un univers

⁸⁸ GODBOUT, Jacques (1994). *op. cit.* p. 7.

⁸⁹ ROBERT, Paul. **Le petit Robert 1**. Paris : Le Robert, 1999. p. 1639.

⁹⁰ GODBOUT, Jacques (1994). *op. cit.* p. 8.

métaphorique qui renvoie continuellement le lecteur à lui-même et au monde contemporain qui l’habite, le modèle et le façonne”⁹¹ (“tece um universo metafórico que remete continuamente o leitor a si mesmo e ao mundo contemporâneo em que ele mora, ao modelo que o constitui”), com a publicação de inúmeros romances, ensaios, diários, coletâneas de poesias, peças teatrais e livros infantis, dentre os quais destacamos *Le Couteau sur la table* (1965), *Salut Galarneau !* (1967), *D’Amour, P.Q.* (1972), *Le Réformiste* (1975), *L’Isle au Dragon* (1976), *Les Têtes à Papineau* (1981), *Le Murmure marchand* (1984), *Souvenirs Shop* (1984), *Une histoire américaine* (1986), *L’écran du bonheur* (1988), *L’Écrivain de Province* (1991), *Le Temps des Galarneau* (1993), *Une leçon de chasse* (1997), *L’idée de pays* (1997), *Le Buffet* (1998) e *L’Opération Rimbaud* (1999).

Ao longo de sua participação no cenário artístico quebequense, Jacques Godbout sempre apresentou uma posição particular sobre questões que dizem respeito à configuração identitária desta sociedade e como ela interage com os seus mitos fundadores. Quando afirmou que o projeto de soberania para a nação quebequense não possuía mais o mesmo alcance, inúmeros foram os que o acusaram de estar aliado à defesa de um Quebec para sempre atrelado à confederação canadense. Um exemplo desta crítica pode ser observado no texto “La fatigue culturelle de Jacques Godbout”⁹², de autoria de Serge Cantin, professor da Université du Québec à Trois Rivières.

⁹¹ SMITH, Donald (1995). *op. cit.* p. 203.

⁹² CANTIN, Serge. La fatigue culturelle de Jacques Godbout. In : CANTIN, Serge. **Ce pays comme un enfant**. Montreal : Hexagone, 1997. p. 57-92. (Este artigo foi inicialmente publicado em 1993 na Revista *Liberté*.)

Cantin acusa Godbout de ter um posicionamento ambíguo, para não dizer uma duplicidade de posição, no que se refere à questão nacional.

Cantin se propõe a estudar o caráter das intervenções políticas de Godbout, a partir de algumas de suas obras romanescas e cinematográficas, e nelas identifica um desprezo e uma tentativa de desmobilização pública acerca da questão nacional no Quebec. Cantin se refere mais particularmente ao resultado presente no documentário *Le mouton noir*, em que identifica o cineasta inserido num panorama intelectual mais amplo, a saber, aquele do intelectual quebequense em constante mal-estar e silêncio perante a questão nacional. E, neste aspecto, o que ele acaba por destacar é o fato de que Godbout nega ser um intelectual, baseando-se no artigo que este publicara, no número 203 da Revista *Liberté*, com o título “Les écrivains sont souverains”.

O posicionamento de Godbout refletiria, na opinião de Cantin, uma recusa por parte do escritor em participar do debate político cujas conseqüências seriam nefastas para o Quebec. A seu ver, Godbout alinhar o seu posicionamento a uma ideologia tradicional, conservadora e continuísta anterior à Revolução Tranqüila. Jacques Godbout é filiado, assim, a uma postura neo-liberal, tal qual a de homens políticos de direita Trudeau ou Bourassa :

Que fait Godbout lorsqu’il affirme que les écrivains n’ont pas de lumières particulières sur le plan politique, sinon entériner cette impuissance en répondant à une question qu’il n’a même pas pris la peine de poser et qui, par là même, se trouve désarmorcée en ce

qu'elle peut avoir d'explosif au regard d'une idéologie très organique qui conçoit la société québécoise à l'image d'une grande famille, (...) ⁹³

Em primeiro lugar, a leitura de Serge Cantin reflete uma dificuldade em se delinear a prática de Godbout como intelectual, a partir de um *corpus* extremamente reduzido, baseado numa leitura de uma série pré-definida de alguns romances, filmes e ensaios. Ademais, a sua leitura não se aventura em explorar todo o seu percurso ensaístico, literário e cinematográfico, desde os anos 50.

É atribuído a Godbout um posicionamento intelectual imutável ao longo dos anos, quando o próprio sempre defendeu o direito de alterar a sua inscrição identitária pela percepção de que um intelectual não deve se imobilizar numa só visão, mas ser capaz de constantemente interpretar e expressar o “desejo” dos novos tempos. Uma leitura atenta de seus textos ensaísticos (*Le Réformiste*, *L'écrivain de province*, *Le murmure marchand*, *L'écran du bonheur*, *Le buffet*, *L'idée de pays*) nos oferece a clara dimensão de um artista que nunca negou a sua condição de intelectual, a de um artista que acredita que a arte é a melhor manifestação contra o imobilismo, porque é a expressão de uma liberdade que permite ao artista ler o tempo.

Consideremos o exemplo do artigo “Écrire”, de 1971, onde o intelectual defende a luta pela existência de uma literatura nacional para o Quebec e, ao mesmo tempo, a impossibilidade, para os novos escritores, de abordarem temas que não estejam relacionados ao Quebec. Trata-se de um libelo de luta pelo “texto nacional”. Porém, ele põe em destaque o impasse que isto representa :

⁹³ *ibid.* p. 76.

À compter du *Couteau sur la table*, jé découvre combien la tentative d'une oeuvre littéraire "personnelle" est vaine et inutile au Québec. L'évolution des consciences, la lutte des langues, l'apparition du groupe *Parti pris*, la défense du joual, et finalement l'illustration de la marde, la répression, le terrorisme, les trahisons, les ambiguïtés, les générosités, les discours de Gaston Miron (qui donc pourra témoigner de l'ambiguïté intelligente de Gaston Miron !), me font découvrir ce personnage merveilleux qu'est François Galarneau, cousin du héros de *l'Aquarium* et du *Couteau* ... J'écris donc *Salut Galarneau !* (le premier roman heureux) et ... me voilà dans le TEXTE NATIONAL ! Or en plus, géographiquement parlant, le stand de Galarneau est situé dans l'île Perrot, à côté de Montréal. Me voilà donc en plein Québec !⁹⁴

Numa clara percepção de seu percurso até então, Godbout complementa :

Tout s'est passé comme si, au niveau des romans, j'avais involontairement fait deux cheminements : l'un (géographique) qui m'amèna de l'étranger au pays, l'autre qui me ramena du moi emprunté, étranger aussi, cultivé, classiqué, galvanisé, au moi simple de l'enfance. À mesure que mes romans se situaient plus près du pays, c'est-à-dire de la Côte-des-Neiges, je me rapprochais des valeurs québécoises de mon enfance petite-bourgeoise.⁹⁵

Ao adentrarmos para o seu percurso como cineasta, numa procura de definição do 'estilo' de Godbout, perceberemos que aquilo que ele analisa em relação à sua produção literária também se aplica ao seu cinema. Ele nos lança um desafio, e não hesita em assumir o seu papel cada vez maior de "autor de documentários", questionando a concepção de um trabalho que é o resultado de um investimento coletivo, como no caso da produção cinematográfica, quando reconhece :

⁹⁴ GODBOUT, Jacques (1994). *op. cit.* p. 202-3.

⁹⁵ *ibid.*

... j'ai commencé par un documentaire plutôt poétique qui est devenu, à un certain moment, un documentaire plus informatif tenant plus compte des recherches et des données, pour évoluer vers un documentaire plus en rapport avec ma personne, c'est-à-dire trouvant que le sujet devait refléter ce que je suis et moins réfléchir sur ce qu'était ce sujet. Donc je suis passé du poétique à l'information, à l'expression.⁹⁶

E não seria este o caráter do quebequense ? o resultado de um hibridismo cultural que lhe permite estar aqui e ao mesmo tempo lá ? O próprio Godbout nos aponta uma pista ao afirmar que :

Le Québécois est né de la rencontre entre l'esprit français et les pratiques algonquiennes, de la spiritualité catholique romaine avec la tolérance anglo-protestante, nous avons comme patrimoine artistique, littéraire et scientifique tout ce que le français et l'anglais peuvent offrir. C'est peut-être cela le vrai Buffet qui nous est offert. Vous avez faim, vous êtes pressé, servez-vous. Mais qu'allez-vous offrir à votre fille ?⁹⁷

Dentro desta perspectiva, a sua atuação como intelectual e como artista, nas últimas décadas, provém declaradamente de uma postura provocadora. No caso dos documentários que ele dirige, e mais particularmente, a sua mais recente produção, a provocação consiste em nos fazer indagar sobre tudo o que é passível de caracterizar ou colocar a idéia de um país quebequense num modelo preestabelecido de comportamentos e padrões. Entretanto, a sua provocação, por não ser mais uma defesa ou ataque explícito ao anseio de soberania de uma parcela significativa de quebequenses, acaba por desencadear reações adversas, porque ela não pretende apresentar soluções ou engajamentos explícitos acerca dos

⁹⁶ Entrevista concedida por Jacques Godbout ao Office national du film, disponível em : <www.onf.ca>. Acesso em : 11/07/2003.

⁹⁷ GODBOUT, Jacques ; MARTINEAU, Richard. *op. cit.* p. 39.

problemas do Quebec. Assim, ela é tida como ambivalente, mais particularmente no que se refere à questão nacional.

Uma leitura atenta do conjunto da fortuna crítica sobre a obra de Jacques Godbout possibilita afirmar que, até o começo da década de 80, havia uma postura que via, na sua obra literária, uma interface rica de possibilidades para a compreensão dos anseios e desejos da recém sociedade quebequense. Godbout era tido, então, como uma das vozes literárias que participavam do processo de construção de um Quebec livre e soberano⁹⁸. E isto se reforçaria ainda mais com a série de artigos e ensaios que o autor vinha publicando desde os anos 60, posteriormente reunidos em coletâneas.

Desta forma, a recepção da obra deste “hors-la-loi”⁹⁹ (“fora da lei”) alinhava-se num engajamento ao projeto nacional, mas desde os anos 80, o que observamos, em seu cinema documentário, é um trabalho que repensa este mesmo projeto. A solução para a compreensão de sua obra cinematográfica reside talvez na sua apreensão dentro um hibridismo cultural, tal como Zilá Bernd nos aponta.

No artigo “As três Américas e o agenciamento contínuo do diverso”¹⁰⁰, Bernd opera um estudo do reconhecimento da força que as minorias culturais desempenharam na configuração identitária das terras americanas, apesar de toda a força contrária dos dominadores em criar uma cultura hegemônica de base nitidamente européia. Ela nos afirma que

⁹⁸ A questão nacional no Quebec é delicada até nas Letras. Há uma tendência de vários críticos literários, por exemplo, em efetuar o reconhecimento de uma obra em razão de seu posicionamento frente a este tema.

⁹⁹ HODGSON, Richard, SARKONAK, Ralph. Deux hors-la-loi québécois : Jacques Godbout et Jacques Poulin. **Quebec Studies**, Toronto, n. 8 (1989), p. 27-36.

“práticas de sabotagem de formas canônicas sempre foram feitas no espaço cultural americano” e que, com o advento da pós-modernidade, um espaço de reconhecimento dessas práticas é reconhecido e se inscreve no mesmo patamar que aquelas praticadas pelo discurso do colonizador, inscrito na história oficial :

A *pós-modernidade*, ao trazer à tona o conceito de *híbrido*, enfatiza acima de tudo o respeito à alteridade e a valorização do diverso. Híbrido, ao destacar a desconstrução da identidade e privilegiar a interação das diversas estratégias de construção identitária, estaria subvertendo os paradigmas homogêneos da modernidade e inserindo-se na movência (*mouvence*) da pós-modernidade.¹⁰¹

Para sustentar a sua visão, ela nos apresenta uma leitura da figura do híbrido manifesta no filme canadense *A mosca*, de Cronenberg, e resgata uma análise anterior onde efetuara um estudo da questão do hibridismo nos romances *Têtes à Papineau* de Jacques Godbout e *O centauro no jardim* de Moacyr Scliar. Ela demonstra que o quebequense e o brasileiro se inserem num mesmo contexto cultural, aquele de “um tempo de ambigüidade, heterogeneidade e deslocamento de doxas petrificadas”¹⁰². A seu ver, o romance de Godbout trabalha com a idéia da monstruosidade de forma a mostrar que as duas cabeças da personagem central, Charles-François, representariam esta dualidade da cultura quebequense, que ao falar de si mesma, acaba por reafirmar o seu caráter de cultura americana empenhada em :

¹⁰⁰ BERND, Zila. As três Américas e o agenciamento contínuo do diverso. In : BERND, Zila ; DE GRANDIS, Rita. **Imprevisíveis Américas** : questões de hibridação cultural nas Américas. Porto Alegre : Sagra/ABECAN, 1995. p. 177-87.

¹⁰¹ *ibid.* p. 181.

¹⁰² *ibid.* p. 181-2.

superar uma certa tradição que sempre associou híbrido à impureza, irregularidade, aberração, confusão e desordem, e a de construir uma poética baseada na conciliação harmônica de materiais que a tradição classificara como contraditórios.¹⁰³

Para um artista que sempre trabalhou com meios e linguagens diversos, Godbout não estaria insensível a este questionamento e a sua recusa em se ver como um intelectual a partir de uma só perspectiva - a do engajamento contínuo na questão nacional - soaria como um exercício artístico de clausura em si mesmo. E isto ele sempre repudiou. Ele traduz o incômodo para muitos intelectuais quebequenses em reconhecer o impasse que a coletividade quebequense enfrenta, tão bem identificado por Bernd, quando afirma :

Em *Têtes à Papineau*, a tentativa de corrigir a aberração de um ser com duas cabeças, falando cada uma língua diferente (inglês e francês, as duas línguas oficiais do Canadá), leva ao amálgama (unese, por via cirúrgica uma metade de cada cérebro) que tem como resultado a morte de uma das línguas. Após a operação, o personagem torna-se unilíngue, só falando inglês.¹⁰⁴

Longe de compreender o impasse experimentado pela coletividade quebequense como um fracasso, dando origem, portanto, a um conformismo ou a uma fadiga cultural por parte de Godbout, devemos compreender que a sua prática literária e cinematográfica - aliás toda a sua obra - como uma luta pelo reconhecimento, não de uma soberania para o Quebec (daí a recusa de Godbout em se engajar de forma explícita, nos dias atuais, na luta pela soberania da província), mas de uma política cultural que permita a

¹⁰³ *ibid.* p. 181.

essa coletividade continuar a expressar o seu caráter de sociedade distinta, em pleno território americano.

Ademais, o intelectual sabe que somente a arte pode transcender a realidade por mais que se cole a ela. E arte se faz, no caso do cinema de Godbout, por uma opção clara pela prática do filme documentário, vez que ele “est, par définition, du domaine public et la fiction du domaine privé”¹⁰⁵ (“é, por definição, do domínio público e a ficção do domínio privado”). Logo, a discussão de questões cada vez mais pertinentes à realidade quebequense alia-se a uma procura pessoal para respostas acerca da própria existência dessa coletividade em solo americano.

¹⁰⁴ *ibid.* p. 182-3.

¹⁰⁵ GODBOUT, Jacques (1990). *op. cit.* p. 39.

Le documentaire est un secteur minoritaire de la production cinématographique, puis télévisuelle. Il se caractérise par sa méthode élaborée empiriquement depuis les prises de vues des Lumières jusqu'aux enregistrements synchrones de longue durée qu'autorisent les équipements légers, cinéma ou vidéo. Son domaine est circonscrit par les usages sociaux : production, distribution, demande supposée du public. Il se distingue du film narratif, qui domine largement la programmation cinéma et télévision, par sa méthode et son statut ; du film didactique et du film expérimental par ses finalités ; du film d'animation et du film de synthèse par le recours quasi-exclusif aux techniques d'enregistrement sur le terrain.

GAUTHIER, Guy. **Le documentaire** : un autre cinéma. Paris : Nathan, 1995. p. 243.

CENA 2

LA QUETE, L'ENQUETE, L'INQUIET REEL : O CINEMA DOCUMENTARIO DE JACQUES GODBOUT

Jacques Aumont e Michel Marie¹⁰⁶, nos alertam para o fato de que a noção de autor no cinema é historicamente problemática, justamente porque o processo cinematográfico deve contar com a intervenção de diversos responsáveis, em diferentes etapas de sua realização, como o roteirista, o fotógrafo, o diretor, o montador, etc. Logo, desde o surgimento do cinema como prática artística, a noção de autor vem sendo atribuída, ora ao roteirista, ora ao proprietário da obra, isto é, o produtor.

Ela também poderia ser associada ainda ao estúdio, possuidor, na maior parte das vezes, dos direitos autorais sobre uma obra comercializada. Atualmente, porém, esta noção tem sido interpretada com frequência como o resultado do trabalho de um diretor, cujo nome é associado à autoria de um filme. E isto apesar da prática cinematográfica resultar de um trabalho coletivo onde o diretor se vê obrigado a trabalhar em equipe com outros profissionais para a plena harmonia do trabalho final que chegará ao espectador.

Além disso, um filme resulta de uma visão - coletiva ou não - para a combinação de imagens, diálogos, música e outros materiais que entram em articulação, no momento da montagem, gerando sentidos junto ao espectador. Trata-se de um trabalho que não está unicamente nas mãos do

¹⁰⁶ AUMONT, Jacques ; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas : Papyrus, 2003. p. 26.

diretor, vez que, muitas vezes, ele se torna o mero executor de um planejamento que foge ao seu controle. Nos dias atuais, é quase um consenso, junto aos estudiosos do cinema, considerar que a noção de autor não pode ser atribuída exclusivamente a um diretor. Daí que o seu testemunho sobre uma obra cinematográfica que lhe é atribuída deve ser relativizado, ou melhor, esvaziado, como sendo uma verdade única de interpretação do resultado apresentado pela película :

De um ponto de vista estritamente teórico, é impossível concentrar a figura do autor na pessoa do diretor. É uma instância abstrata, a um só tempo múltipla (a combinação das contribuições dos colaboradores de criação) e fragmentária (a parte criativa semilúcida e semi-intuitiva de cada um desses colaboradores).¹⁰⁷

Entretanto, a realidade cotidiana, presente nos jornais ou em nossas conversas pessoais mais corriqueiras, por exemplo, continua a insistir na definição da noção de autor associada ao diretor de um filme, sem levar em conta, necessariamente, o caráter coletivo que a produção cinematográfica envolve. As capas de filmes apresentam aos nossos olhos com frequência uma obra cinematográfica com os seguintes dizeres : “Um filme de ...”.

No caso do cinema de grande apelo comercial, isto é, do cinema de puro entretenimento, o nome do diretor vem aparecendo cada vez mais em segundo plano, em detrimento do nome dos atores que atuam na película. São estes últimos que desempenham o papel de garantidores do sucesso e do reconhecimento de um trabalho em equipe, como se as suas atuações imprimissem por si só uma marca distintiva ao filme. Afinal, quantos de nós

¹⁰⁷ *ibid.* p. 27.

somos capazes de nos lembrar do nome de todos os diretores dos grandes sucessos hollywoodianos da temporada e lembramos do último sucesso de tal ou tal ator ou atriz ?

Tudo isto se complica ainda mais quando pensamos que a própria idéia de cinema abarca múltiplas manifestações da prática filmica. Basta tomar como parâmetro a oposição entre o cinema de ficção e o cinema documentário, a partir de uma relação de referência mais ou menos intensa com a realidade.

Assim, antes de empreendermos uma leitura do cinema mais recente de Jacques Godbout para destacar, através da análise em conjunto do *corpus* selecionado, a idéia de país que ele constrói, temos de compreender, em primeiro lugar, qual o tipo de cinema que este cineasta quebequense afirma praticar enquanto diretor. Para tal, devemos melhor evidenciar quais seriam os contornos do cinema documentário que lhe é atribuído.

Ao retornarmos, portanto, à oposição ficção x documentário, podemos recorrer à definição de Jacques Aumont e Michel Marie, onde nos é afirmado que :

a “oposição documentário/ficção é uma das grandes divisões que estrutura a instituição cinematográfica desde as suas origens. Ela governa a classificação das “séries” nos primeiros catálogos das firmas de distribuição que distinguem as “vistas ao ar livre”, as “atualidades”, os “temas cômicos e dramáticos”. Chama-se, portanto, documentário, uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias. O filme documentário tem, quase sempre, um caráter didático ou informativo, que visa, principalmente, **restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tais como eles são** [grifo nosso].¹⁰⁸

¹⁰⁸ *ibid.* p. 86.

Contudo, esta definição não encerra em si a polêmica ficção x documentário porque não há uma unanimidade por parte dos estudiosos em aceitar que o documentário esteja, em sua tarefa de restituição das aparências da realidade, mais próximo a ela do que a ficção. Dentro desta perspectiva, o documentário, assim como todo o estudo do cinema, apresenta uma imprecisão de definição que se altera ao longo de sua própria existência como arte.

O americano Bill Nichols salienta, inclusive, para o fato de que não há uma definição nítida para o que seja um documentário. Na medida em que esta forma de fazer cinema também se constitui como um exercício de representação da realidade, que vem variando ao longo do tempo, e não a sua simples reprodução, “os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos”¹⁰⁹. Logo, uma definição de documentário, a seu ver, poderia tomar como parâmetros “quatro ângulos diferentes : o das instituições, o dos profissionais, o dos textos (filmes e vídeos) e o do público”¹¹⁰.

As instituições atuam como definidoras de um certo estilo documentário quando elas são capazes de impor uma forma institucional de recepção do filme que veiculam. Encontram-se aí os filmes que adquirem a denominação de documentários, em função do canal em que são difundidos, como o são a maioria dos filmes de um canal como o Discovery Channel, por exemplo. Dificilmente um espectador julgará um filme deste canal como

¹⁰⁹ NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas : Papirus, 2005. p. 48.

sendo mera ficção, mesmo em se tratando de documentos que reconstituem traços do passado, sustentados em hipóteses ou constatações científicas (aliás, marcas de uma certa autenticidade do material, isto é, de sua existência real). Podemos pensar aqui nos filmes sobre dinossauros em que cabe à equipe de realização trabalhar com evidências oriundas de pesquisas e com a imaginação na construção e agenciamento das imagens apresentadas. Independentemente de se tratar de uma representação livre do passado, onde até a emoção entra em cena, são filmes que se inscrevem no campo do documentário vez que a marca do canal Discovery Channel já se constitui como um indício por si só de que não se trata de mais um filme ao estilo do *Parque dos Dinossauros* ! Cria-se, portanto, a partir dessa postura, toda uma rede de produtores e financiadores para este tipo de prática cinematográfica que depende das instituições para o seu reconhecimento como um documentário ou não.

Outro exemplo interessante de tal postura é a existência de organismos como o Office du film du Canada/National film board (ONF/NFB), cujo mandato principalmente nasceu, com um objetivo pedagógico, e de :

une volonté claire, non seulement d'être le chroniqueur du Canada, mais aussi de diffuser nos histoires partout à travers le pays. John Grierson a jeté les bases d'un réseau par l'entremise de projectionnistes itinérants et depuis, nous n'avons cessé de chercher des façons de faire voir ces films à nos concitoyens.¹¹¹

¹¹⁰ *ibid.* p. 49.

¹¹¹ BENSIMON, Jacques. Renforcer la trame culturelle du Canada : nouveaux médias, nouveaux défis en radiodiffusion et nouvelle démarche de l'Office national du film du Canada. Disponível em : <<http://www.onf.ca>>. Acesso em 10/01/2003.

Nichols destaca ainda que algumas características ou convenções institucionalizadas num filme podem fazer com que estes sejam vistos como documentários, como é o caso do emprego do “comentário em *voz-over*, ou que “todo mundo sabe” que um documentário deve apresentar ambos os lados da questão, é dizer o que é esperado dentro de uma estrutura institucional específica”¹¹². Trata-se aqui de uma perspectiva não raro empregada por um estilo jornalístico em que todas as partes são ouvidas e todos os pontos de vista são apresentados. Ela faz parte do estilo televisivo que encontramos atualmente nos programas de notícias e similares.

Na visão de Nichols, os profissionais de cinema também são definidores de um estilo de cinema documentário, ao nutrirem uma certa expectativa ou visão sobre a sua prática :

Os profissionais do documentário falam a mesma língua no que diz respeito a seu trabalho. Como outros profissionais, têm um vocabulário ou jargão próprio, que pode estender-se da conformidade de vários tipos de película a diferentes situações até as técnicas de gravação de som direto, e da ética da observação do outro à pragmática da localização de distribuidores e da negociação de contratos de trabalho. Os documentaristas partilham problemas diferentes, mas comuns - desde estabelecer relações eticamente válidas com seus temas até conquistar um público específico, por exemplo -, que os distinguem de outros cineastas.¹¹³

Em terceiro lugar, um documentário pode ser definido em função do agrupamento de um *corpus* de filmes, segundo uma série de convenções e normas características. O emprego de uma voz onipresente e onipotente, o recurso à entrevista ou ao som direto, a filmagem de pessoas reais em situações corriqueiras ou a utilização de atores sociais, fazem com que

¹¹² NICHOLS, Bill. *op. cit.* p. 49.

muitos filmes sejam associados ao documentário enquanto prática cinematográfica. Nichols associa ainda ao gênero documentário a adoção daquilo que ele define como uma lógica informativa, isto é, aquela que “organiza o filme no que diz respeito às representações que ele faz do mundo histórico”¹¹⁴. A técnica da solução de problemas, com suas variantes, testemunha essa prática, ao propor ao espectador acompanhar a resolução de um problema ou questionamento inicialmente apresentado, através da reconstituição de uma série de pistas que contextualizam historicamente a questão e da apresentação, no fim, de uma “recomendação ou solução conclusiva, que o espectador é estimulado a endossar ou adotar como sua”¹¹⁵.

Cabe a Nichols, neste momento de seu texto, atentar para a importância do documentário como um trabalho que resulta num conjunto de cenas que sustentam um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo historicamente abordado. Por outro lado, o cinema de ficção constrói a sua coerência pelo perfeito encadeamento das cenas, de forma a não prejudicar o acompanhamento e a recepção por parte do espectador, onde a imaginação deste se deixa levar por uma montagem em perfeita continuidade. Isto tudo é capaz de assegurar ao espectador a sensação de conforto e compreensão.

No caso do filme documentário, o que acaba por prevalecer é a história que está em cena, articulando dados e personagens para responder ou aprofundar uma premissa previamente esboçada :

¹¹³ *ibid.* p. 53.

¹¹⁴ *ibid.* p. 54.

De fato, com freqüência, o documentário exhibe um conjunto mais amplo de tomadas e cenas diversificadas do que a ficção, um conjunto unido menos por uma narrativa organizada em torno de um personagem central do que por uma retórica organizada em torno de uma lógica ou argumento que lhe dá direção. Os personagens, ou atores sociais, podem ir e vir, proporcionando informação, dando testemunho, oferecendo provas. Lugares e coisas podem aparecer e desaparecer, conforme vão sendo exibidos para sustentar o ponto de vista ou a perspectiva do filme. Uma lógica de implicação faz a ponte entre esses saltos de uma pessoa ou lugar para outro.¹¹⁶

Ao efetuar esta afirmação, Nichols acaba por introduzir uma reflexão dos diferentes modos de construção de um documentário, a partir da negociação com as convenções e normas vigentes ao longo da própria história do fazer cinematográfico. Pois, será na interação permanente e contínua entre o cinema de ficção e o cinema documentário, que a própria história do cinema vem construindo os seus fundamentos, o que explicaria a grande dificuldade em se apresentar, em poucas palavras, uma definição confortável de uma ou outra prática cinematográfica.

Na história do cinema documentário, ele identificará, assim, a existência dos modos poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático, como formas de expressão que o cinema documentário vem adquirindo :

Os modos adquirem importância num determinado tempo e lugar, mas persistem e tornam-se mais universais que os movimentos. Cada modo pode surgir, em parte, como reação às limitações percebidas em outros modos, como reação às possibilidades tecnológicas e como reação a um contexto social em mudança. Entretanto, uma vez estabelecidos, os modos superpõem-se e misturam-se.¹¹⁷

¹¹⁵ *ibid.*

Por fim, Nichols destaca que o espectador também participa enquanto definidor do que seja um filme documentário, na medida em que a sua mente intervém igualmente com a estrutura ou o contexto do filme. Muitas vezes, os sentimentos que o espectador experimenta na visualização de um filme faz com que ele o associe a uma determinada forma de se fazer cinema. E isto ocorre pelo fato de que as imagens e os sons transmitidos ao espectador lhe darem a impressão de não terem sido construídos especificamente para o filme, mas captados de um registro da realidade. Há aqui uma suposição junto ao espectador de que o material apresentado está baseado na realidade cotidiana ou histórica :

Que suposições e expectativas caracterizam nossa idéia de que um filme seja um documentário ? O que trazemos para a experiência de assistir a um filme que seja diferente quando deparamos com o que consideramos ser um documentário e não outro gênero de filme ? No nível mais fundamental, trazemos a suposição de que os sons e as imagens do texto se originam no mundo histórico que compartilhamos.¹¹⁸

E, mais ainda, a definição em si de um filme documentário desdobra-se em diferentes expressões dentre as quais, teríamos, por exemplo, o filme didático, o filme de cinema direto ou cinema reportagem. Isto contribui para impossibilitar o estabelecimento de uma definição capaz de dar conta das múltiplas práticas que ele engloba :

Devemos admitir que *documentário* não é um conceito com o qual se possa operar no plano teórico. Toda conceituação terá então que ser produzida pela própria análise, evitando a dupla simplificação do problema : seja considerar o documentário um falso objeto a ser

¹¹⁶ *ibid.* p. 56-7.

¹¹⁷ *ibid.* p. 63.

¹¹⁸ *ibid.* p. 64.

descartado, seja considerá-lo um objeto dado e dotado de uma imanência. O termo documentário não é depositário de uma essência que possamos atribuir a um tipo de material filmico, a uma forma de abordagem ou a um conjunto de técnicas. Todas as inumeráveis tentativas que conhecemos de explicar o documentário a partir da absolutização de uma destas características, ou de qualquer outra tomada isoladamente fracassaram.¹¹⁹

Ao nos confrontarmos com o cinema documentário dirigido por Jacques Godbout, há a descoberta de um conjunto rico de possibilidades interpretativas pela reflexão que o mesmo sempre procurou fazer sobre os limites de sua prática literária e cinematográfica. Em 1982, em entrevista a Donald Smith, ele opõe o trabalho solitário do escritor, ao lidar com a escrita, ao trabalho em equipe para a produção de um filme¹²⁰.

Na sua opinião, o escritor tem maior liberdade ao agir sobre a escrita para “transformer un manuscrit jusqu’à ce qu’il soit le maximum de ce que l’on peut donner matériellement parlant, au plan de la littérature”¹²¹ (“transformar um manuscrito até que ele seja o máximo daquilo que se pode dar materialmente falando no plano literário”). Porém, essa liberdade encontra-se limitada, no caso do cinema, onde é de fundamental importância contar com o trabalho de diferentes colaboradores. Daí que o ato de fazer cinema não pode se comparar à aventura literária¹²².

Entretanto, mesmo revelando o conhecimento dos limites do exercício cinematográfico, o dublê de escritor, cineasta e ensaísta não esconde a sua própria dificuldade em definir o que considera o seu cinema documentário,

¹¹⁹ DA-RIN, Silvio. **Espelho partido** : tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro : Azougue, 2004. p. 18.

¹²⁰ SMITH, Donald (1983). *op. cit.* p. 156.

¹²¹ *ibid.*

¹²² *ibid.*

construído inicialmente a partir de um aprendizado prático, obtido ao longo de sua carreira. Além disso, o exercício da literatura faz com que a compreensão do cinema dirigido por Jacques Godbout se torne ainda mais interessante porque surge dessa interação uma série de questionamentos sobre o papel da literatura frente ao cinema, e vice-versa.

Como acabamos de assinalar, o estudo do cinema documentário implica inicialmente em observar como o documentarista - aqui compreendido como o diretor e a sua equipe - abordará o seu tema e como as personagens que ele invoca para a cena nos são apresentadas. João Moreira Salles, no prefácio à obra ***Espelho partido : tradição e transformação no cinema documentário***, de Silvio Da-Rin, identifica, nesta via, duas questões que deverão ser resolvidas pelo documentarista quando da elaboração do filme, a saber, uma questão epistemológica e uma questão ética :

O peso da ética se avalia antes de tudo pelo fato tão simples quanto evidente de que pessoas filmadas para um documentário continuarão a viver sua vida depois que o filme ficar pronto – e ninguém deveria se dar ao luxo de esquecer isso. A dimensão epistemológica é igualmente vital: o documentário é uma representação do mundo e toda representação precisa justificar seus fundamentos.¹²³

Como podemos constatar até o presente, assim como a literatura, os estudos em cinema convivem com o desafio constante de definição de seus limites e atribuições, quando não de suas características constituintes. Desta forma, o conjunto de perguntas formuladas por Antoine Compagnon

¹²³ SALLES, João Moreira. Prefácio. In : DA-RIN, Silvio. *op. cit.* p. 7.

para a definição da idéia de literatura e do campo dos estudos literários, bem que poderia também se aplicar ao estudo do cinema :

O que é literatura ?
 Qual a relação entre literatura e autor ?
 Qual é a relação entre literatura e realidade ?
 Qual é a relação entre literatura e leitor ?
 Qual é a relação entre literatura e linguagem? ¹²⁴

Em se tratando da obra de Jacques Godbout, o jogo de troca da palavra “literatura” pela palavra “documentário” é ainda mais provocador por estarmos diante de um artista com grande trânsito entre uma e outra forma de expressão artística. Na entrevista em vídeo que acompanha a obra **Jacques Godbout : du roman au cinéma, voyage dans l’imaginaire québécois**, Godbout afirma que ser escritor é um dom ; nascemos ou não com ele, e a escola nada mais faz do que o colocar em evidência. Por outro lado, ser cineasta é uma profissão que se aprende através de um longo aprendizado. Neste sentido, fazer cinema, reconhece provocativamente Godbout, abre-[l]he talvez janelas mais amplas que a escrita literária¹²⁵.

Fazer literatura ou fazer cinema consiste em elaborar jogos de sentidos, porém a forma de se lidar com a realidade será diferente, através das técnicas e regras distintas. É bem verdade que não se pode deixar de lado a existência de temáticas semelhantes entre a sua obra literária e sua obra cinematográfica, mas elas atingem resultados variados de acordo com o meio e, na realidade, estabelecem uma ponte entre si por um equilíbrio de

¹²⁴ COMPAGNON, Antoine (2001). *op. cit.* p. 25.

¹²⁵ SMITH, Donald (1995). *op. cit.* Acompanha vídeo VHS com entrevista e apresentação da obra de Jacques Godbout.

forças que facilita a compreensão da realidade. É desta forma que compreendemos as suas palavras quando Godbout se define como uma mistura de escritor e cineasta, sempre procurando tocar a realidade e transmutá-la, reconhecendo-se, portanto, como "écrivaste" ou "cinévain". O que poderíamos compreender, em português, através do jogo e mescla de palavras, como algo do tipo "escrista" ou "cinetor".

Segundo Godbout, a palavra escrita já é em si mesma uma metáfora por sua própria existência. No cinema, há a necessidade de construção da imagem, que depende de vários fatores externos, tais como o estilo do diretor, as condições de filmagem, o trabalho em equipe, o acaso durante as filmagens¹²⁶ etc, e, sobretudo, o processo de montagem, momento particular em que a metáfora pode ser construída com mais desenvoltura pelo agenciamento dos dados à disposição do diretor ou do montador. Seria durante a quase derradeira etapa da montagem que o ato de produzir cinema, e aqui falamos tanto do cinema ficcional quanto do cinema documentário, mais se assemelharia ao fazer literário, no seu entender.

Como Godbout afirma "écrire c'est aussi vivre une double vie, c'est se transformer en d'autre chose en espérant survivre à la mort"¹²⁷ ("escrever é também viver uma vida dupla, é se transformar em outra coisa esperando sobreviver à morte") enquanto que o seu cinema documentário se constitui, sobretudo, a partir do trabalho com os arquivos e as técnicas do cinema, como a inserção de um filme dentro de um filme. O trabalho com o cinema

¹²⁶ Aliás, Godbout revela ser fascinado pelo acaso em diversas passagens de sua obra. No documentário *Le Sort de l'Amérique*, por exemplo, ele afirma, talvez ironicamente, que acaso o fez encontrar como René-Daniel Dubois, que preparava um roteiro semelhante ao seu para um produtor americano sobre a Batalha das Planícies de Abraham.

documentário possibilita, assim, a atualização da memória que possuímos do passado e impede que esta desapareça definitivamente, além de proporcionar um peça a mais no difícil trabalho de compreensão do presente, pela atualização de temas que nos são apresentados sob uma nova ótica.

Contudo, não devemos nos enganar, estamos sob uma ditadura da imagem ; é necessário depurá-la de todos os seus usos. Dentro desta perspectiva, Godbout não se furta ao desafio de expor a sua posição acerca dos malefícios da sociedade de consumo, em seu constante apelo imagético para o homem contemporâneo, na coletânea de ensaios *Le murmure marchand*, nome que o intelectual dá ao canto das sereias de nosso tempo : a televisão, a publicidade, a informática, enfim, os meios de comunicação a serviço do mercado.

Além disso, a importância do reconhecimento do lugar do cinema documentário dirigido por Jacques Godbout está em estreita relação com o que tive a oportunidade de ouvir pessoalmente do cineasta Jean-Pierre Masse, professor da Université du Québec à Montréal, ao me alertar, numa das entrevistas que realizei em Montreal, para a importância do cinema documentário dentro da própria trajetória do Quebec contemporâneo.

Referimo-nos mais particularmente ao cinema documentários dos anos sessenta, vez que ele foi o responsável pela formação de uma significativa parcela de público, ao apresentar aos quebequenses a possibilidade de despertar para a sua própria existência, através das

¹²⁷ GODBOUT, Jacques (1991). *op. cit.* p. 234.

imagens, por exemplo, veiculadas pelo cinema direto e manifestações posteriores.

É dentro de tal contexto que cabe destacar ainda a ascensão vertiginosa do cinema documentário em língua francesa no Canadá, com a criação do Estúdio B, francófono, pelo ONF/NFB, no fim dos anos cinquenta. Muitas gerações encontraram, assim, no cinema documentário produzido ao longo daqueles anos, inúmeras pistas para as indagações que a Revolução Tranqüila destacaria a seguir.

Assim sendo, o cinema documentário de Godbout se insere num contexto mais amplo de filmes que nos “falam” dos diferentes lugares de memória quebequenses. Ele expõe, assim, a fratura existente na contemporaneidade com o fim da história-memória e a multiplicação de memória particulares que lutam pelo reconhecimento de sua própria história :

La perte d'un principe explicatif unique nous a précipités dans un univers explosé, en même temps qu'elle a promu tout objet, fût-ce le plus humble, le plus improbable, le plus inaccessible, à la dignité du mystère historique. C'est que nous savions autrefois de qui nous étions les fils, et que nous sommes aujourd'hui les fils de personne et de tout le monde. Nul ne sachant de quoi le passé sera fait, une inquiète incertitude transforme tout en trace, indice possible, soupçon d'histoire dont nous contaminons l'innocence des choses. Notre perception du passé, c'est l'appropriation véhémence de ce que nous savons n'être plus à nous. Elle exige l'accommodation précise sur un objectif perdu. La représentation exclut la fresque, le fragment, le tableau d'ensemble ; elle procède par éclairage ponctuel, multiplication de prélèvements sélectifs, échantillons significatifs. Mémoire intensément rétinienne et puissamment télévisuelle. Comment ne pas faire le lien, par exemple, entre le fameux "retour du récit" qu'on a pu remarquer dans les plus récentes manières d'écrire l'histoire et toute-puissance de l'image et du cinéma dans la culture contemporaine ?¹²⁸

O trabalho do artista apropria-se, portanto, de temáticas que fazem parte, na maior parte das vezes, do presente do espectador num trabalho de reativação da memória individual e coletiva provocada pelo trabalho com os arquivos. Tudo isto faz com que Jacques Godbout, na sua produção artística e intelectual, interaja com as linguagens da literatura, do jornalismo, do cinema documentário e ficcional, compondo um amálgama de imagens que nos permitem construir um olhar múltiplo.

Donald Smith não hesita em afirmar que quanto mais ele via os filmes de Godbout, mais ele constatava que cada romance teria seu contraponto cinematográfico, que os temas e as metáforas romanescas se encontravam retrabalhados nos filmes¹²⁹ o que justifica o seu interesse em procurar articular literatura e cinema para a compreensão do trajeto de Godbout pelo panorama artístico e intelectual quebequense. Na nossa posição há algo a mais nesta relação do que uma mera transposição de linguagens.

Em primeiro lugar, a forma de expressão cinematográfica que Jacques Godbout empregou para efetuar um olhar permanente e cada vez diferente sobre os traços da memória que constróem a sua identidade e a do povo quebequense será a do cinema documentário. Isto pode ser explicado por diferentes razões.

Há, no cinema dirigido por Jacques Godbout, ao longo de sua carreira, uma clara opção individual pela prática do cinema documentário, e isto se torna mais evidente a partir dos anos 70. Outro aspecto a ser destacado é o fato de que o cinema documentário deste intelectual quebequense se

¹²⁸ NORA, Pierre. Présentation. In : NORA, Pierre (dir.). **Les lieux de mémoire 1**. Paris : Quarto/Gallimard, 1997. p. 35.

inscreve em duas frentes distintas : de um lado, ele responderia à crítica que ele sempre formulou ao poder dos meios de comunicação nos últimos decênios do século XX. Por outro lado, o seu cinema documentário mais recente se construiria progressivamente como uma assinatura pessoal em contraponto a uma expressão artística cujas características tradicionais possuem o traço de uma assinatura coletiva, como é o caso da prática cinematográfica.

Assim, constituindo-se progressivamente como uma resposta a uma indagação pessoal do próprio cineasta, o cinema documentário de Godbout se inscreve, quase que na sua totalidade, no modo participativo, tal como Bill Nichols aponta em seus estudos sobre o documentário.

Se nos referirmos aos seis modos como o cinema documentário pode ser visto (poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático), podemos observar que eles podem ser cronologicamente datados ao longo da história dessa forma de cinema. Todavia, longe de se constituírem modos estanques, o que Nichols observa é que eles interagem continuamente entre si nos dias atuais, mesmo que um deles se destaque dos outros, de forma a dar ao documentário um caráter distinto.

O modo poético, com características de experimentalismo ou vanguarda, residirá na ênfase dada “às associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal”¹³⁰. A base argumentativa e o comentário verbal servirão como elementos fundamentais

¹²⁹ SMITH, Donald (1995). *op. cit.* p. 14.

¹³⁰ NICHOLS, Bill. *op. cit.* p. 62.

para o cinema documentário expositivo, que constitui a maior parcela de produções cinematográficas do gênero.

Por sua vez, o modo observativo é associado ao trabalho com as imagens diretamente coletadas junto ao cotidiano, onde o cineasta se torna um mero espectador da vida das personagens abordadas e a câmera procura anular a sua presença, ocultando-se o máximo possível. Quando passa a ocorrer uma interação entre o cineasta e o tema apresentado, sob a forma de entrevista ou outras técnicas de participação do cineasta ou sua equipe no documentário, tem-se o cinema documentário de modo participativo. Nesta via, o recurso ao arquivo para o exame de questões históricas ou sociais, constitui-se também um método válido para esta forma de documentário. No momento em que o documentário discorre acerca de seus próprios limites constitutivos, o modo participativo passa a ser considerado como um modo reflexivo, ou auto-reflexivo, vez que ele “aguça nossa consciência da construção da representação da realidade”¹³¹.

Cabe-nos indagar, em que medida, então, o cinema documentário de Jacques Godbout oferece uma resposta pessoal aos dilemas contemporâneos do Quebec quanto à sua existência singular como província integrada à nação canadense ?

A obra cinematográfica de Jacques Godbout, e aqui estamos nos referindo tanto aos seus filmes de ficção quanto ao seu cinema documentário, inscreve-se como uma prática que procura trazer para o cinema a discussão sobre os rastros de memória de um grupo social. Neste

¹³¹ *ibid.* p. 63.

sentido, é interessante observar que tanto o cinema quebequense quanto o cinema canadense podem ser vistos como um lugar de memória de uma coletividade preocupada em preservar os próprios traços de sua existência. Poucos foram os países do mundo que, como o Canadá, criaram uma estrutura como o ONF/NFB para oferecer à sua população uma formação social através de imagens veiculadas por uma quantidade expressiva de filmes documentários, com caráter pedagogizante. Mas ela representa em seu conjunto, um legado imenso de como os canadenses se vêem ao longo das décadas.

Dentro desta perspectiva, fazer cinema para Godbout, e aqui nos referimos à sua prática do cinema documentário, dialogaria sim, mas de certa forma, com o campo da literatura. A sua definição para fazer um cinema documentário resgata uma herança da cultura letrada francesa no cenário quebequense :

Ce qui est particulier à ma démarche et dans mon travail de documentariste, c'est d'avoir probablement considéré que le documentaire pouvait avoir l'équivalent, peut-être l'équivalent d'un essai un plan littéraire, c'est-à-dire qu'on pouvait traiter d'un sujet de façon sérieuse ou amusante mais de façon fondée, de façon profonde, de façon réelle, de façon riche au cinéma documentaire comme on peut traiter d'un sujet très grave dans un essai littéraire.¹³²

O ensaio literário, exercício tradicional dos exames de “baccalauréat” na França, herança francesa na prática escolar quebequense até meados dos anos 60, apóia-se na apresentação de um plano textual coerente e preciso

¹³² Entrevista de Jacques Godbout para o programa *Indicatif présent* da Rádio Canadá em 12/03/2004. Disponível em : <[http:// http://www.radiocanada.ca/index.shtml](http://http://www.radiocanada.ca/index.shtml)>. Acesso em : 10/05/2004.

em que o agrupamento e a progressão articulados garantem a eficácia do tema desenvolvido¹³³. Logo, o ensaio literário adotará diferentes planos de construção, constituindo-se como um exercício textual a partir de uma proposta previamente explicitada e desenvolvida por cada autor.

Grosso modo, o ensaio pode ser compreendido a partir de três estratégias discursivas distintas. Em primeiro lugar, temos o plano dialético, desenvolvido a partir de um eixo narrativo baseado na tríade tese-antítese-síntese e que demanda uma capacidade de equilíbrio inicial entre a tese e a antítese : a síntese se constituirá portanto como o triângulo discursivo capaz de equilibrar as partes constituintes do discurso. Por outro lado, há o plano explicativo, caracterizado pelo comentário aprofundado de uma citação em destaque. Este exercício escolar é visto freqüentemente como um fácil exercício textual a partir de um mote que se oferece a uma glosa textual. Por sua vez, o plano descritivo compromete-se em apresentar uma mesma idéia em destaque sob diferentes ângulos enunciativos. É um exercício discursivo de expansão semântica em que um tema será focado sob diferentes aspectos enunciativos.

Um resgate do testemunho de Jacques Godbout acerca de seu fazer cinematográfico incorrerá, portanto, na indagação sobre o que este cineasta considera ser a essência de um ensaio literário e, mais particularmente, o que vem a ser fazer um documentário.

Numa primeira interpretação, poderíamos considerar que o cinema documentário de Jacques Godbout trabalha com uma clássica definição

¹³³ SELLIER, Philippe. **La dissertation française** : le commentaire composé. Paris : Larousse, 1968. p. 7.

entre cinema de ficção e cinema documentário, tal como Jacques Aumont e Michel Marie nos apresentam¹³⁴.

Essa definição evidencia a missão didática ou informativa do cinema documentário, que procura apresentar o universo das imagens como uma colagem fiel de uma realidade que se coloca diante dos olhos do espectador. Eles atentam para o fato que este posicionamento questiona a existência de um traço distintivo entre o estatuto do cinema documentário e o de cinema de ficção. Ademais, como esses autores destacam, o cinema documentário, caso definido como uma reconstituição do mundo real, ou como a procura da reconstituição de uma dada realidade, não esgota o questionamento sobre as fronteiras da prática cinematográfica.

Pensar portanto em cinema documentário como uma aplicação imagética de um ensaio literário, tal como Jacques Godbout nos sugere, nos anos 90, evidencia ainda a existência de uma dificuldade de definição de sua prática cinematográfica.

Anteriormente, em 1984, Godbout reconhecia que a sua ficção e a sua prática no cinema documentário caminhavam complementarmente :

Le documentaire est une façon de comprendre et d'organiser le monde mais c'est Dieu-le-père Qui nous donne les personnages et les situations. Le documentariste ne crée rien des personnages et des décors : ils les ordonne. C'est très satisfaisant mais ça s'apparente de très près au journalisme, de reportage d'analyse ou d'enquête. Dans le documentaire, on est toujours dans une forme de journalisme illustré. Par contre, dans la fiction, sans se prendre nécessairement pour Dieu-le-père soi-même, on peut se donner au moins le jeu de cartes que l'on veut. On peut laisser son jeu se développer jusqu'à ce que l'on comprenne plus profondément ce qui se passe autour de soi ou en soi, selon le genre d'écrivain qu'on est.¹³⁵

¹³⁴ AUMONT, Jacques ; MARIE, Michel. *op. cit.* p. 86-7.

¹³⁵ R. J. *op. cit.* p. 28-9.

Nesta perspectiva, cabe ainda destacar a abordagem do americano Bill Nichols, através das palavras de Da-Rin :

... o documentário não é uma *reprodução*, mas sim uma *representação* de algum aspecto do mundo histórico, do mundo social que todos compartilhamos. Esta representação se desenvolve na forma de um *argumento sobre o mundo*, o que pressupõe uma perspectiva, um ponto de vista, ou seja, uma modalidade de organização do material que o filme apresenta ao espectador.¹³⁶

Os filmes documentários de Godbout podem ser descritos, portanto, como uma prática cinematográfica que se ancora fundamentalmente no modo participativo vez que o cineasta sempre está presente, envolvido naquilo que Bill Nichols rotula como a “ética e a política do encontro”¹³⁷. Godbout não se furta em aparecer como personagem em vários de seus documentários, entrevistando pessoas ou fazendo comentários pessoais :

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. O cineasta despe o manto do comentário com *voz-over*, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos).¹³⁸

Além disso, o filme documentário dirigido por Jacques Godbout, constrói-se pelo desenvolvimento de uma argumentação presente logo nos primeiros minutos da película. O cineasta, neste sentido, não procura inovar

¹³⁶ NICHOLS, Bill. Apud. DA-RIN, Silvio. *op. cit.* p. 134.

¹³⁷ NICHOLS, Bill. *op. cit.* p. 154.

na sua forma de fazer cinema documentário e segue os cânones clássicos de formatação fílmica para o gênero. Podemos igualmente afirmar que o modo participativo no cinema documentário de Godbout convive harmoniosamente com o modo expositivo onde a retórica e a argumentação ocupam o primeiro plano :

Os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito. O comentário é geralmente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanham. Ele serve para organizar nossa atenção e enfatiza alguns dos muitos significados e interpretações de um fotograma. Portanto, presume-se que o comentário seja de ordem superior à das imagens que o acompanham.¹³⁹

Entretanto, o recurso à *voz-over* nos filmes documentários de Godbout não traduz completamente uma objetividade ou uma imparcialidade frente ao tema. Ao empregar a sua própria voz, Godbout interage com as imagens, e se associa ao tema abordado, mesmo que o seu comentário represente a argumentação principal do filme. Daí o caráter participativo que o emprego da *voz-over* passa a adquirir. Há nisto uma dupla posição.

De um lado, o cineasta participa do tema apresentado, ao dar a inflexão verbal que julga necessária às diferentes passagens apresentadas. De outro lado, ele mantém um certo controle sobre o processo de composição da obra cinematográfica, pois que, em vez de se acomodar ao simples papel de diretor, ele assume também o papel de narrador de sua própria obra. Isto é algo muito importante a ser destacado, pois caracteriza a existência de

¹³⁸ *ibid.*

¹³⁹ *ibid.* p. 143.

uma assinatura cada vez mais pessoal no processo de montagem dos documentários que Godbout vem dirigindo. Nos anos 70, Godbout afirmou que :

Faire un film c'est un travail d'équipe, c'est un travail où il faut passer par beaucoup d'intermédiaires parce que beaucoup de choses vous échappent et faire en sorte qu'elles vous échappent le moins possible. C'est un jeu intellectuel et artistique très différent. L'évidence au cinéma est la matière dont vous vous servez continuellement alors qu'en littérature, c'est toujours l'évocation. Vous êtes dans deux domaines totalement opposés.¹⁴⁰

Ao nosso ver, esse posicionamento assume atualmente uma outra dimensão vez que a contínua prática desse escritor e cineasta faz com que transpareça, cada vez mais nos seus filmes, um desaparecimento progressivo da suposta oposição entre o seu fazer literário e o seu fazer cinematográfico, e não a mera transposição temática à qual Smith alude em seus estudos.

Na realidade, o que pode ser observado é uma crescente apropriação da noção de autor literário para a noção de autor cinematográfico, através do exercício de décadas com meios e linguagens diferentes e da formatação dos documentários a partir de uma indagação pessoal. E isto se dá não sem conflito pois, como o próprio Godbout observa, são práticas artísticas diferentes. Porém, mesmo sendo diferentes, elas acabam, no seu caso, por criar uma relação de complementariedade e diálogo constante entre si.

Aqui reside a riqueza do cinema documentário de Jacques Godbout. Trata-se de uma prática cinematográfica que, a despeito de seu caráter coletivo, se traduz progressivamente como a marca de uma assinatura

peçoal. Neste sentido, a estrutura clássica argumentativa de seus filmes documentários mascara um posicionamento pessoal frente aos temas abordados e acaba por fazer com que o filme adquira a aura de uma leitura pessoal sobre o mundo que cerca o artista.

Ao escolher o cinema documentário, com o seu caráter formativo e informativo implícito, Godbout acaba por operar também uma transmutação da realidade, tal qual afirma fazer na sua literatura. Com isto, embaralham-se os critérios de objetividade que são geralmente associados ao gênero documentário, pela adoção de uma perspectiva pessoal, mas não necessariamente associada ao modo performático de se fazer documentário.

O desafio consistirá em compreender esta relação através do levantamento do percurso de Godbout com essas duas formas de expressão, desde os fins dos anos 50.

A referência ao trabalho que o cinema documentário mais recente de Jacques Godbout efetua com o nome próprio, nesse resgate dos traços da memória coletiva canadense francesa e quebequense, se justifica por observarmos que os seus documentários mais recentes partem sempre de uma indagação inicial, ancorada no nome de uma personagem ou acontecimento marcante ou não. É dentro desta perspectiva que Godbout vai empreender a compreensão dos acontecimentos que culminaram com a Batalha das Planícies de Abraham (*Le sort de l'Amérique*), ou um questionamento sobre o legado de seu tio-avô, Adélard Godbout, primeiro ministro do Quebec durante a Segunda Guerra Mundial (*Traître ou Patriote*)

¹⁴⁰ BONNEVILLE, Léo. Entretien avec Jacques Godbout. **Séquences**, Montreal, n. 78, oct. 1974, p. 4-12.

ou do cenário político quebequense após o fracasso das negociações sobre o estatuto constitucional do Canadá realizadas no lago Meech (*Le mouton noir* e *Les héritiers du mouton noir*). Até os seus filmes mais biográficos, como *Anne Hébert* ou *L'affaire Norman Williams* se estruturarão a partir de uma argumentação inicial que levará ao cineasta a discorrer sobre a opção de exílio em Paris da famosa escritora quebequense ou da opção pela luta a favor dos povos das primeiras nações como é o caso do polémico personagem quebequense Norman Williams.

Em todos esses documentários há um deslocamento do sentido e valor dos diferentes nomes próprios (Plaines d'Abraham, Adélard Godbout, Lago Meech, Anne Hébert ou Norman Williams etc). É como se o cineasta operasse uma ressignificação desses nomes, reinvestindo-os de novos sentidos, a partir da apresentação de testemunhos ou do trabalho com os arquivos, passando pelo agenciamento das imagens de forma a evocar no espectador uma curiosidade renovada sobre o tema que, em princípio, lhe parecia familiar.

Isto põe em relevo que a nossa percepção sobre a realidade pode ser continuamente interpretada, em razão dos inúmeros agenciamentos propostos. E evidencia ainda que a abordagem sobre esse ou aquele tema não se esgota em uma só perspectiva vez que esses nomes próprios acabam por se constituir, por si só, signos dotados de todo um sistema de significação cambiante.

Ao se recusar dirigir filmes de ficção, que ele associa ao puro entretenimento, e ao optar por construir uma obra com mais de 30 filmes documentários, Godbout nos chama atenção igualmente para o fato de que o

mundo sempre está aí para ser lido, e sobretudo, relido e ressignificado. E esta prática artística não data de hoje ; ela é fruto de décadas de interação com a literatura e o cinema pelo trabalho laborioso de reconstrução de uma realidade que por si só sempre se revela fugidia e não captável num discurso único e redutor. É uma postura que mais uma vez reforça que o seu cinema documentário não se faz como um simples contraponto à sua literatura.

A postura e a sensibilidade no olhar para questões sociais mais abrangentes, situadas além das fronteiras do Quebec, estará presente como uma das vertentes que o cineasta adotará, para compor a sua produção cinematográfica, até o início dos anos 80. Isto pode ser exemplificado de forma mais evidente em alguns de seus filmes como *Rose et Landry* (1963) :

D'éminents observateurs occidentaux notent que l'Afrique noire est ambiguë, mal partie. Mais qu'en pensent les Africains eux-mêmes et tout particulièrement ceux de la jeune génération? *Rose et Landry* viennent témoigner et livrer leurs réflexions sous l'oeil impitoyable de la caméra-vérité.¹⁴¹

Ou nos documentários *Un monologue Nord-Sud* (1982) e *Distorsions* (1981) :

Complétant la démystification des mass-media entreprise avec *Derrière l'image* et *Feu l'objectivité*, ce film donne la parole à des Africains qui dénoncent l'impérialisme culturel de la presse internationale, l'accusant de répandre une image de l'Afrique qui ne tient que dans le regard des Blancs. Et pour bien illustrer leur propos, ils produisent sur le Québec des topos étonnants!¹⁴²

Essa primeira vertente pode ser compreendida no âmbito de uma cinematografia preocupada em denunciar o desequilíbrio econômico entre os

¹⁴¹ Disponível em : <<http://www.onf.ca>>. Acesso em : 20/10/2004.

¹⁴² *ibid.*

países e a opressão do mundo ocidental industrializado, junto às diversas comunidades subjugadas do terceiro mundo.

Na medida em que uma grande parcela da sociedade quebequense se via também inserida num sistema de opressão e de colonização, e estava mergulhada num questionamento sobre o nacional, nada mais interessante do que mostrar como outras comunidades estavam vivenciando o mesmo processo. Ademais, tal prática de denúncia das condições de vida se inscreve na corrente de toda uma filmografia europeia e estadunidense engajada em discutir o social e os sistemas de opressão entre os povos até então em voga.

Convém assinalar ainda o desdobramento desta vertente em que o cineasta lança um olhar para além das fronteiras do Quebec, como na composição de filmes como *Aimez-vous les chiens ?* (1975) :

Par le biais du chien, c'est toute notre société de consommation qui est ici cinématographiée. Le chien est un prétexte pour souligner le débordement de tous côtés qu'elle connaît. Un gaspillage éhonté s'y fait qui ne laisse pas d'étonner: en quoi finalement l'homme est-il différent de l'animal?¹⁴³

E também no documentário *Comme en Californie* (1983) :

Quelles sont les relations du Nouvel Âge californien avec les pratiques québécoises? Nous faisons un survol de la Californie et de ses grandes tendances qui influencent les courants de pensée à travers le monde, et plus particulièrement au Québec. Le Nouvel Âge est une étiquette commode qui réunit les tenants des thérapies «nouvelles» comme ceux des «workouts», les méditants comme les radicaux de l'ordinateur. Il se peut que le Québec ne soit que l'avant-poste des conquêtes d'une nouvelle civilisation qui nous vend d'une part sa technologie informatique et d'autre part sa philosophie comme mode d'emploi.¹⁴⁴

¹⁴³ *ibid.*

Ou ainda no filme *Québec Soft (La musique adoucit les moeurs)* (1985) :

La plupart des nouveaux groupes musicaux québécois optent depuis peu pour l'anglais. Le phénomène doit-il inquiéter? Est-il le signe d'une nouvelle culture planétaire? Les cinéastes interrogent des vedettes, tels les Luc Plamondon, François Dompierre et des groupes (SPA Romance, The Box). La chanson québécoise en français n'aurait-elle été qu'une explosion passagère? Le «son américain» serait-il intraduisible? La musique, qui exprime les révoltes, adoucirait-elle ensuite les moeurs au point de détruire les cultures particulières ?¹⁴⁵

Porém, nesse caso, a abordagem adotada será o do contraste com a realidade quebequense. É, neste sentido, que Godbout procurará compreender como o Quebec dos anos 80 está em sintonia com a realidade estadunidense, integrando-se cada vez mais à sociedade de consumo. Nesta via, o documentário *Comme en Californie* nos mostra uma interface entre o Quebec e a realidade californiana, numa análise da ode ao culto ao corpo e do bem estar individual que ocupam o primeiro lugar na preocupação das pessoas.

Outros temas aparentemente mais singelos se farão presentes no seu cinema documentário deste momento, como no trabalho de observação da relação do homem e com o cão, e no tratamento que os cães nova-iorquinos e os cães no Quebec recebem no documentário *Aimez-vous les chiens ?*. Logo, a denúncia das mazelas econômicas que afetam a vida nas coletividades se voltará progressivamente para a denúncia dos malefícios da sociedade de consumo e do poder dos mídia sobre os cidadãos, como em *Feu l'objectivité* (1979) :

¹⁴⁴ *ibid.*

¹⁴⁵ *ibid.*

Le film se veut une enquête sur le journalisme politique au Québec. Il ressort de ce document, principalement centré sur les journalistes anglophones de la tribune de la presse à l'Assemblée nationale et sur leur perception de l'actualité, que le sens de l'objectivité en matière de journalisme est avant tout une question de culture.¹⁴⁶

A cinematografia de Jacques Godbout se inscreve ainda numa segunda vertente, cujas linhas mestras já se encontram presentes desde o início de sua carreira como cineasta. Porém, ela se tornaria cada vez mais predominante a partir dos anos 80, através de um caráter cada vez mais intimista que procura ser a resposta para um anseio particular do cineasta acerca do tema proposto. O próprio Godbout intitula esta postura como a de um cinema documentário de autor¹⁴⁷. Como exemplo dessa vertente encontramos os documentários *Le mouton noir*, *Le sort de l'Amérique*, *Traître ou Patriote* e *Les héritiers du mouton noir* que traduzem uma crescente preocupação do diretor em melhor compreender a realidade da sociedade quebequense e sua herança cultural.

O seu cinema documentário se configurará, assim, e cada vez mais, como um trabalho permanente de interrogação sobre a sua coletividade que já tinha sido inaugurada com documentários como *Paul-Émile Borduas* (1963) :

Borduas, ce n'est pas seulement quarante ans de peinture; c'est le chef de file de toute une génération. Ce film, citant de nombreux textes du peintre, nous ouvre une porte sur la peinture moderne et sur la vie tout simplement.¹⁴⁸

¹⁴⁶ *ibid.*

¹⁴⁷ Entrevista concedida por Jacques Godbout ao ONF. Disponível em : <<http://www.onf.ca>>. Acesso em : 15/10/2003.

¹⁴⁸ Disponível em : <<http://www.onf.ca>>. Acesso em : 20/10/2004. Em 1959, Godbout co-dirigiria, numa de suas primeiras obras, o documentário *Les administrateurs*, ainda nos moldes tradicionais

É verdade que este processo está presente desde as suas primeiras experiências cinematográficas, nos anos 60¹⁴⁹, mas ele sempre veio alternado com trabalhos que tratavam de outros temas que a sociedade quebequense. O cinema documentário godboutiano vai, assim, na contramão de toda uma geração de cineastas que abandonou, desde os anos 80, o trabalho com uma temática que abordasse a questão nacional quebequense, conforme observado por André Loiselle no artigo “Du cinéma direct à la télévision réalité” :

Ceci s'exprime dans des documentaires par un rétrécissement du champ d'intérêt. Le documentaire continue de se faire témoin de la vie des groupes démunis de pouvoir, mais on parle beaucoup moins *des ouvriers, des Québécois ou des femmes* en général.¹⁵⁰

No artigo “Ficção e documentário: algumas reflexões sobre o Quebec contemporâneo nas obras cinematográficas de Jacques Godbout e Denis Arcand”¹⁵¹, procuramos demonstrar em que medida a cinematografia mais recente de Denis Arcand, da mesma geração de cineastas que Godbout, não estaria mais preocupada, prioritariamente, em tratar de questões particulares ao Quebec. A nossa interpretação foi a de compreender que o

preconizados pelo ONF/NFB : “Les administrateurs forment une nouvelle classe sociale. Ils exerceront une influence de plus en plus grande dans toutes les entreprises. À l'aide d'entrevues, ce film se veut une enquête cinématographique sur le rôle que les Canadiens français sont amenés à jouer dans ce contexte nouveau.” Disponível em : <<http://www.onf.ca>>. Acesso em 20/12/2005.

¹⁴⁹ Aqui cabe ressaltar a importância da experiência como cineasta que Godbout adquiriu ao traduzir inúmeros filmes do inglês para o francês, como o filme *Les Canadiens* (1959) : “Images du Canada d'aujourd'hui. Le découpage géographique, le développement du territoire, les origines des populations, les influences européennes et nord-américaines”. Disponível em : <<http://www.onf.ca>>. Acesso em : 20/10/2004.

¹⁵⁰ Disponível em : <<http://www.onf.ca>>. Acesso em : 20/10/2004.

¹⁵¹ CERQUEDA, Sérgio B. ; RAMOS, Ana Rosa N. Ficção e documentário : algumas reflexões sobre o Quebec contemporâneo nas obras cinematográficas de Jacques Godbout e Denis Arcand. **Interfaces Brasil/Canadá**, Rio Grande, n. 5, 2005, p. 253-66.

seu filme, *As Invasões Bárbaras*, pode ser visto “como um longa-metragem que nos “fala” também do Quebec contemporâneo”¹⁵². Desta forma, o mais recente longa-metragem do diretor do *Declínio do Império Americano* (1986), não deixa de apresentar igualmente um quadro da realidade social no Quebec atual onde o engajamento dos cidadãos em projetos comuns para a construção comunitária é cada vez menor.

Na sua opção em fazer um filme de ficção, com uma temática mais ampla, como é o caso das relações humanas neste começo de novo século, Arcand resgata para a sociedade quebequense os traços de sua inserção no espaço norte-americano, e portanto, numa sociedade cada vez mais dependente das relações econômicas globais :

Un film québécois (ô combien !) mais qui touche à l’universel, parce qu’il envisage, à partir d’un cas individuel, presque une anecdote en somme, les fins dernières de l’Histoire, toujours en toile de fond, ne serait-ce que sous la forme monumentale de l’empire américain, justement. L’ancienne visuelle des tours du World Trade Center pulvérisées le 11 septembre 2001 trouve donc ici son plein emploi, étaye l’argument philosophique, au sens large, du film d’Arcand, tout comme la visite de Gaëlle, chargée par le commissaire-priseur qui l’emploie, d’estimer au plan commercial cinquante ans d’art d’église au Québec entassés dans un vaste hangar.¹⁵³

Concebido no mesmo período das filmagens de *Les invasions barbares*, o documentário *Les héritiers du mouton noir*, de Jacques Godbout, empreende um questionamento sobre o futuro político do Quebec. Como o próprio título indica, o documentário de Godbout retoma a idéia presente em outro documentário do autor, *Le mouton noir*, lançado onze anos antes :

¹⁵² CERQUEDA, Sérgio Barbosa de Cerqueda ; RAMOS, Ana Rosa Neves. *op. cit.* p. 254.

¹⁵³ **L’HUMANITÉ**. Les invasions barbares. Edição de 22/05/2003. Disponível em : <<http://www.humanite.fr>>. Acesso em : 20/10/2004.

Cette fascinante chronique de l'après-Meech dresse le bilan politique d'une année qui s'annonçait comme un tournant majeur dans l'histoire du Québec et du Canada. De St. John's à Vancouver, le cinéaste observe et questionne. Des hommes politiques (Robert Bourassa, Jacques Parizeau, Lucien Bouchard...), des présidents de commissions (Claude Béland, Jean Allaire, Keith Spicer...), des politicologues (Daniel Latouche, Philip Resnick...), des jeunes militants. Entrecoupé d'extraits de films reconstituant la vie des grands hommes politiques (Sir Georges-Étienne Cartier, John A. Macdonald, Louis-Joseph Papineau...), ce long métrage documentaire établit un éloquent parallèle entre les discours d'aujourd'hui et ceux d'hier.¹⁵⁴

Em *Le mouton noir*, a câmera do diretor apresentara uma crônica dos acontecimentos ocorridos no lago Meech. Em *Les héritiers du mouton noir*, o cineasta Godbout se interroga em que medida os sonhos e ideais herdados da Revolução Tranqüila ainda se fazem presentes no mundo político do Quebec :

Il ne s'agit pas de revenir sur le passé : le rapatriement de la Constitution date de vingt ans, le rejet de Meech eut lieu il y a douze ans, un référendum important divisait la population il y a sept ans. Nous sommes dans un nouveau siècle et un nouveau contexte mondial. Pour voir et entendre comment la Relève envisage l'avenir du pays nous retrouverons nos personnages dans leurs nouveaux rôles, celui d'Héritiers de la Révolution tranquille.¹⁵⁵

É interessante destacar a semelhança entre Arcand, ao retomar ficcionalmente as mesmas personagens centrais de seu *Declínio do Império Americano* para a construção de *As Invasões Bárbaras*, e Godbout, que opera também uma atualização temática, entrevistando as mesmas personagens, em *Le mouton noir* e *Les héritiers du mouton noir*. Enquanto um opera na via da ficção, com a valorização principal do entretenimento, o

¹⁵⁴ Disponível em : <<http://www.onf.ca>>. Acesso em : 20/10/2004.

¹⁵⁵ *ibid.*

outro opera com uma colagem documental e referencial que procura estar mais próxima da realidade, mesmo que acabe por ficcionalizar o real através das imagens que constrói.

O olhar etnográfico do cineasta, preocupado com a questão política, já tinha se manifestado, nos anos 60, com o filme *Rose et Landry*, dirigido por Godbout e pelo cineasta francês Jean Rouch, produzido com o patrocínio do ONF/NFB, dentro da série “ceux qui parlent français”, e associado ao movimento denominado cinema direto :

Comme son nom indique, il désigne donc un cinéma qui capte en direct (“sur le terrain” - hors le studio) la parole et le geste au moyen d’un matériel (caméra et magnétophone) synchrone, léger et facilement maniable, c’est-à-dire un cinéma qui établit un contact “direct” avec l’homme, qui tente de “coller au réel” le mieux possible (compte tenu de tout ce que cette entreprise suppose de médiation). Ce cinéma nouveau ne prétend pas apporter la vérité sur un plateau d’or, mais il vise plutôt à poser le problème de la vérité au niveau des rapports humains.¹⁵⁶

Nesta película, ele aborda a questão da identidade ao mostrar a experiência de dois jovens africanos, Rose e Landry, que, após alguns anos de estudo na França, se vêem diante de uma mudança de hábitos pessoais, provocada pelo contato com a realidade cultural européia e com um cotidiano bem diferente de seu país natal. O filme nos mostra, assim, como o jovem casal se confronta com a constatação de que eles se tornaram indivíduos divididos entre a tradição africana e a modernidade européia, entre a pertença a um território ancestral e hábitos europeizados.

Num artigo de junho de 1963, intitulado “Cinéma-vérité, cinéma-mensonge”, Godbout destacou que o Canadá francês era um microcosmo

social, propício para a crescente interdependência entre as artes que observava estar ocorrendo. Ele nos forneceu como exemplo desta postura o filme *Pour la suite du monde* que acabara de ser lançado em Cannes, vez que “cette oeuvre s’inscrit dans la grande tradition des littératures paysannes ; Pierre Perrault, son auteur, aurait pu écrire *Pour la suite du monde* sous forme romanesque”¹⁵⁷ (“esta obra se inscreve na grande tradição das literaturas camponesas ; Pierre Perrault, seu autor, poderia ter escrito *Pour la suite du monde* na forma romanesca”).

Neste artigo, o cineasta discorre sobre a forma como o canadense francês deveria construir o seu cinema nacional, recusando o que estava sendo feito, naquele momento, não só pelos canadenses anglófonos, mergulhados numa prática meramente observacional, como também o cinema feito pelos canadenses franceses, por sua filiação, cada vez maior, ao movimento do cinema direto :

Vint le cinéma-vérité. Inutile de dire que les Canadiens français se sont toujours sentis mal à l’aise dans les limites du puritanisme anglo-saxon et si l’ethnographie-prétexte-à-cinéma leur parut un champ merveilleux, c’est à la fois pour des raisons de commodité psychologique mais aussi - car l’un et l’autre ne se contredisent pas - dans le but d’atteindre à plus grande liberté d’expression.¹⁵⁸

Partindo do pressuposto defendido por Jean Rouch de que a arte e a verdade coincidiriam através da prática do cinema direto, em que o método observacional comandaria as ações da câmera, Godbout expressou posteriormente a sua insatisfação com o trabalho que realizara ao lado deste

¹⁵⁶ MARSOLAIS, Gilles. **L’aventure du cinéma direct**. Paris : Seghers, 1974. p. 22.

¹⁵⁷ GODBOUT, Jacques (1994). *op. cit.* p. 27.

¹⁵⁸ *ibid.*

cineasta, na criação de *Rose et Landry*. Na sua opinião, o cinema não tem a capacidade de dar conta da cultura no seu aspecto global. Aliás, desta experiência, Godbout não guarda necessariamente boas recordações, pois ao ser perguntado acerca do proveito da parceria com Rouch, ele responde :

Honnêtement, non. Sinon que Jean Rouch avait une façon d'ailleurs qui s'est avérée juste dans beaucoup de cas. Pour lui, si on fait du documentaire, il faut s'entourer d'une certaine famille qu'on connaît bien et qu'on peut utiliser. La famille d'esprit de Jean Rouch ne rejoignait pas la mienne. C'est un bonhomme qui a enrichi beaucoup de cinéastes canadiens comme Michel Brault, par exemple. Mais tout la côté boy scout de Jean Rouch m'a tellement agacé que cela m'a enrichi par opposition.¹⁵⁹

Na realidade, o que Godbout defende em seu artigo é tão somente a possibilidade de se ver um filme documentário como um dos componentes úteis, mais uma das formas simbólicas, que permitem ao etnólogo estudar uma determinada cultura. Todavia, ele reconhece que o posicionamento errôneo, defendido pelo cinema direto, acabaria por ser útil para a representação da realidade canadense francesa, envolvida, naquele momento, numa luta para a instauração de um cinema de base nacional :

(...) les cinéastes canadiens-français savent aujourd'hui que la réponse à un cinéma national ne se trouve pas plus dans le cinéma d'observation que dans l'utilisation de celui-ci au service d'une discipline connexe ou d'une science de l'homme.¹⁶⁰

A importância desse artigo reside na dificuldade de reconhecimento do cinema dirigido por Godbout, durante os anos 60, como pertencente ao movimento do cinema direto, que tanto marcou a postura dos cineastas

¹⁵⁹ BONNEVILLE, Léo. *op. cit.* p. 6.

¹⁶⁰ GODBOUT, Jacques (1994). *op. cit.* p. 28.

quebequenses durante a Revolução Tranqüila. Ele assinala ainda a preocupação do artista em construir um cinema tipicamente quebequense, em diálogo com o que se fazia em outros países, mas sem uma dependência de movimentos externos à realidade vivenciada pelos quebequenses naquele momento.

Tal postura traduz-se por seu ataque a um cinema meramente observacional adotada pelo cinema canadense, até o início dos anos 60, onde o cinema documentário era feito a partir de uma postura que projetava “une impression - fausse - d’objectivité et d’omniscience”¹⁶¹ (“uma impressão - falsa - de objetividade e omnisciência”), e o reconhecimento de que, mesmo não sendo o resultado de um real cinema quebequense, o cinema direto se constituía como uma prática cinematográfica importante num momento em que esta sociedade se encontrava mergulhada em pleno processo de reconstrução de seus alicerces identitários. Godbout, neste sentido, adiantaria a análise de André Loisel, em 2003, sobre a importância do cinema direto para o Quebec em plena Revolução Tranqüila :

Au Québec le mouvement du cinéma direct fut relié de près à l'émergence du mouvement nationaliste moderne. Des classiques du direct comme *Les raquetteurs* (1958) et *La lutte* (1961) visaient, en partie, à présenter aux Canadiens français une image d'eux-mêmes qui les inciteraient à se reconnaître comme peuple autonome et indépendant.¹⁶²

Assim sendo, após a sua entrada, em 1958, no ONF/NFB, onde atuou inicialmente como tradutor, roteirista e montador, Godbout vai deixar pouco a pouco de ser um simples coadjuvante na produção de diversos filmes deste

¹⁶¹ JEAN, Marcel. **Le cinéma québécois**. Montreal : Boréal, 1991. p. 39.

¹⁶² LOISELLE, André. *op. cit.*

organismo do governo federal canadense e passará progressivamente a dirigir filmes :

Comme spectateur, j'ai toujours été un cinéphile enragé. Il y avait, à l'Office national du film, un job de libre pour l'adaptation de films anglais en français. J'ai eu l'emploi. Puis au bout d'un certain temps, j'en ai eu assez de faire ce travail. De plus, l'ONF est une excellente école puisque l'on doit faire du remontage de films, ce qui permettait de s'adapter aux différents styles des réalisateurs qui ont fait ces films. J'ai appris bien de choses. Et, peu à peu, je suis venu au cinéma. Ce qui fait que plusieurs écrivains me voient d'un mauvais oeil quand je fais du cinéma et plusieurs cinéastes inversement.¹⁶³

E uma de suas primeiras experiências como diretor ocorreria, em 1961, com o documentário *Les dieux* :

Tourné au début des années 60, ce film met en relief le rôle d'une institution importante du Québec : l'École des Beaux-Arts de Montréal. On peut y voir le peintre Jacques de Tonnancour parmi d'autres jeunes artistes engagés résolument à tout apprendre : la technique de leur métier aussi bien que la musique, la littérature et la vie sous toutes ses formes. Portrait sympathique qui nous fait pénétrer sans transition à l'intérieur d'une petite société qui a ses lois, ses problèmes, ses défis.¹⁶⁴

No ano seguinte, ele roteirizou e montou do documentário *À Saint-Henri, le 5 septembre*, dirigido pelo também escritor Hubert Aquin :

Une tournée sans apprêts dans ce quartier populeux de Montréal... une tournée de vingt-quatre heures. Ni très riche, ni absolument pauvre, la population de Saint-Henri a commencé à décroître. Jadis royaume des tanneries, Saint-Henri est devenu le val des fumées. Les gens y sont simples, sympathiques et sans complexes. La caméra a fureté partout et cherche à connaître la psychologie de Saint-Henri.¹⁶⁵

¹⁶³BONNEVILLE, Léo. *op. cit.* p. 6.

¹⁶⁴ Disponível em : <<http://www.onf.ca>>. Acesso em : 20/10/2004.

¹⁶⁵ *ibid.*

A respeito dessa experiência de apropriação como montador da obra de um outro escritor-cineasta, na realidade, uma grande experiência coletiva, Godbout comentaria anos mais tarde :

Ce film est le fruit d'une recherche de Monique Bosco et de Hubert Aquin. Fernand Dansereau avait eu cette idée - si tous les cinéastes de l'équipe française de l'ONF envahissent un quartier comme Saint-Henri, nous pourrions rendre témoignage de ce quartier. Alors nous avons quadrillé le quartier. Cela a donné 40 à 50.000 pieds de pellicule sans queue ni tête puisque chaque cinéaste partait tourner de son côté. Claude Jutra a essayé de faire un montage et, après plusieurs mois, a déclaré qu'il n'y avait rien à faire avec cela. A ce moment-là, on m'a proposé de faire un film sur les pompiers. Cela ne m'emballait pas. Or, j'ai proposé de faire un échange : passez *Les Pompiers* à quelqu'un d'autre et je vais faire le montage de *A Saint-Henri*, le 5 septembre.¹⁶⁶

E neste mesmo ano, ele co-dirigiria ainda o documentário *Pour quelques arpents de neige* :

Un voyage en train à travers un pays désertique et enneigé avec des immigrants de toutes les nationalités. On leur a dit que le Canada était le plus beau pays du monde: ils ont quitté patrie, parents et amis, ils débarquent et nous livrent leurs impressions¹⁶⁷.

E finalizaria, já em 1963, o documentário *Paul-Émile Borduas* e participaria, logo a seguir, como co-diretor do documentário *Rose et Landry*. No ano de 1964, Godbout dirigiria ainda os documentários *Fabienne sans son Jules* :

Le luxe dont s'entoure une artiste, la fortune qu'elle possède ou qu'on lui prête, l'adulation dont elle est l'objet, en font un être éthéré, difficile à intégrer au monde du travail. Sous les traits de la vedette,

¹⁶⁶ BONNEVILLE, Léo. *op. cit.* p. 7.

¹⁶⁷ Disponível em : <<http://www.onf.ca>>. Acesso em : 20/10/2004.

Pauline Julien révèle une jeune femme très humaine, inquiète et soucieuse de perfectionner son art.¹⁶⁸

e Le monde va nous prendre pour des sauvages :

À la baie des Chaleurs, les enfants micmacs fabriquent des poupées qu'ils hésitent à montrer, disant : «Le monde va nous prendre pour des sauvages.» Ce film sur le sommeil des Amérindiens se déroule à la réserve de Maria. Tel un poème, il transpose la réalité qu'offre aux passants le spectacle de cette tribu dispersée en une réalité peuplée de visions et de symboles.¹⁶⁹

Aliás, este é um dos poucos documentários da carreira do diretor em que ele abdica de uma narrativa linear, do desenvolvimento de um tema a partir de uma pergunta-chave ou assertiva inicial, e adota uma voz poética para a construção das imagens que se encadeiam umas após as outras. Há um estilo que beira o surrealismo e um tratamento lúdico que se apóia na ausência de qualquer tipo de narração ou entrevista.

Apesar de reconhecer que este documentário escapa à tradição em voga do cinema documentário, Yvan Patry atenta para o fato de que se trata de um típico produto do ONF/NFB, na medida em que a força da montagem, ao reforçar o lado visual pitoresco, acaba por escamotear qualquer discussão ideológica na abordagem de um grupo social vitimizado, como é o caso das crianças micmacs retratadas :

Il faut voir d'ailleurs dans *Le monde va nous prendre pour des sauvages* une tentative de dépasser les belles images du film impressionniste. Tout d'abord, Godbout détruit la structure linéaire d'un type de documentaire sur un sujet qui s'y prête d'emblée (les exotiques Indiens d'un village gaspésien exotiquement mort fabriquant des poupées exotiques). Le carton du début dit d'ailleurs :

¹⁶⁸ *ibid.*

¹⁶⁹ *ibid.*

“... les petits Indiens fabriquent des poupées qu'ils hésitent à montrer en disant *le monde va nous prendre pour des sauvages*”. Le cinéaste s'attardera à restituer l'activité de ces gens dans une ritualisation de leur quotidien par des plans sur le soleil, le ciel, la mer et la pluie.¹⁷⁰

Continuando o seu percurso de cineasta, Godbout lançaria, em 1964, o documentário *Huit témoins* :

Exploration de l'univers de la délinquance avec la participation de huit jeunes gens ayant déjà commis des délits, cherchant à voir clair au sein d'une société qui les a rejetés. Évolution morale, sentimentale et sociale de ces moins de vingt ans à une époque où l'on s'ouvrait au problème de la réhabilitation.¹⁷¹

Seguido, em 1966 e 1967, dos longa-metragens de ficção *YUL 871* :

Un ingénieur européen de passage à Montréal doit attendre deux jours un rendez-vous d'affaires. Pour tuer le temps, il se promène dans les rues, et se met à la recherche de ses parents, dont la guerre l'a séparé dès l'âge de quatre ans. L'aventure s'amène sous les traits d'une fillette de onze ans et d'une jeune beauté. Rencontres de hasard qui, pourtant, le marquent et l'obligent à se définir.¹⁷²

e de *Kid Sentiment* :

Kid Sentiment, c'est Kid Gogo, c'est l'adolescent qui dit non à la tendresse parce qu'elle est gênante. Sur le thème de l'initiation amoureuse, la caméra se fait témoin de cette jeunesse lucide, drôle, amie du bruit et de l'excentricité: la jeunesse à gogo. Réalisé avec la participation de deux membres du groupe de chanteurs yéyé, les Sinners.¹⁷³

¹⁷⁰ PATRY, Yvan. Présentation. In : **JACQUES GODBOUT**. Québec : Conseil pour la diffusion du cinéma, 1971. p. 6.

¹⁷¹ Disponível em : <<http://www.onf.ca>>. Acesso em : 20/10/2004.

¹⁷² *ibid.*

¹⁷³ *ibid.*

Acerca deste período da produção cinematográfica godboutiana, Yvon Patry observa, ainda, a existência de uma oscilação. Na sua opinião, o jovem cineasta se torna mais um testemunho :

des contradictions de l'intellectuel d'ici par rapport à l'espace-temps québécois : comment s'insérer dialectiquement dans une durée historique et comment s'enraciner dans un espace, un lieu, pour participer à sa transformation ? Il y a d'ailleurs dans les pirouettes de Godbout et celles de Jutra (*A tout prendre, Wow*) la même prémisses de pudeur qui dénote le malaise du moi-créateur-statique devant le moi-social-dynamique.¹⁷⁴

Na realidade, Yvon Patry defende que o percurso de Godbout, ao longo dos anos 60, coloca em cena um talento desigual e que o cineasta-escritor só alcançaria a sua maturidade no trabalho com a narrativa cinematográfica após a direção de *Kid Sentiment*, seu décimo filme.

Entretanto, Patry não está interessado em afirmar que os filmes que Godbout dirigiu, até então, seriam medíocres ou deveriam ser descartados em razão de uma aparente falta de qualidade. A sua análise converge para o fato de que o cinema dirigido por Godbout, ao longo dos anos 60, pode, e deve ser visto, como um dos exemplos mais significativos do longo aprendizado que os cineastas quebequenses emprenderiam durante a Revolução Tranqüila :

comment un lent apprentissage du langage filmique reflète les difficultés de cerner le réel québécois. De fait, on peut y voir toute la problématique d'un certain type d'aventure artistique : le travail sur un matériau de l'oeuvre, le langage, surdétermine la pratique du créateur au détriment de données fondamentales comme l'inscription de l'oeuvre dans le dynamisme historique, comme le caractère idéologique de toute création, etc...¹⁷⁵

¹⁷⁴ PATRY, Yvan. *op. cit.* p. 5.

¹⁷⁵ *ibid.*

A tradução desse experimentalismo pode ser observada em *Huit témoins*, através do emprego estático da técnica do cinema direto, responsável pela eficácia do filme, ao dar a vez ao testemunho, e por uma estética que aproxima este documentário de um estilo de documentário televisivo, ainda incipiente no cenário cinematográfico quebequense¹⁷⁶. Desta forma, o filme é visto como uma evolução no fazer cinematográfico de Godbout onde “l’approximation du réel se substitue prioritairement à la recherche du langage”¹⁷⁷ (“a aproximação do real se substitui prioritariamente à procura da linguagem”). Todavia, Patry destaca que a aventura cinematográfica de Godbout ainda não se encontrava plenamente à vontade na manipulação do jogo cinematográfico e que ainda lhe seria necessário passar pela experiência de *YUL 871*.

Assim, a primeira grande experiência de Godbout como diretor de um longa-metragem de ficção, com o filme *YUL 871*, é interpretada como uma aventura que, por si só, traduz o espírito do questionamento empreendido pela coletividade quebequense naquele momento. E que ela estava aliada ainda à falta de maestria do diretor com a linguagem cinematográfica. Diante disso :

il ne pouvait que reproduire des schémas européens et des préoccupations de déraciné. En ayant des critères infracinématographiques (le dramatique étranger par rapport au direct local), l’aventure reflétait foncièrement une perspective néo-coloniale. Même avec sa pseudo-thématique québécoise (visiter Montréal, la ville des autres), l’oeuvre cesse d’exister en tant que reflet juste faute de racines collectives suffisantes. L’imaginaire que voulait véhiculer

¹⁷⁶ *ibid.* p. 6.

¹⁷⁷ *ibid.* p. 7.

le film prend racine dans le réel historique d'une formation, sinon il est reproduction de schémas mentaux de domination socio-culturelle.¹⁷⁸

É por esta razão que Patry enxerga, nesta experiência de Godbout com a narrativa cinematográfica de ficção, mais um momento de procura, para o cineasta, de uma forma que lhe fosse particular, capaz de lhe outorgar alguma assinatura que se constitua como a marca de uma autoria. Assim como o romance *Le couteau sur la table*, que Godbout lançou naquele momento, pode ser lido como uma experiência com a linguagem escrita, *YUL 871* traduziria, segundo Patry, uma tentativa, que nem se concretiza, de manipulação da linguagem cinematográfica :

Certes, le lieu historique du travail de l'intellectuel québécois, la création individuelle l'amène à lutter contre le déracinement de ce lieu, à dépasser le cercle qui se referme sur le moi ; de fait, il multiplie dans ce même lieu les références, il crée dans son travail des miroirs multiples pour se dynamiser par ces multiples reflets. L'opération est empirique et on peut justement qualifier Godbout d'éclectique.¹⁷⁹

Já nos anos 70, Godbout viria a reconhecer o “fracasso” de sua proposta ao dirigir *YUL 871*, vez que o filme não representou a contento um momento de procura de uma identidade, incarnada pela personagem central, nem se traduziu como uma metáfora do próprio momento de procura de uma identidade que o intelectual quebequense experimentava, durante a efervescência da Revolução Tranqüila. Tampouco ele poderia ser visto como o resultado de uma marca pessoal enquanto cineasta. A seu ver, o erro principal de seu filme residia na sua própria produção :

¹⁷⁸ *ibid.*

Nous nous étions lancés dans un cinéma dont les influences étaient évidemment européennes, plutôt que de réfléchir un peu et de se dire que le chemin qui mène autres passe par nous-mêmes et non par l'extérieur. Dans *YUL-871* il y a énormément de choses qui nous appartiennent. Mais cela aurait pu être fait par un Français, par un Italien ou par un Yougoslave. Et ce manque d'enracinement du film, c'était une erreur. Moi, de film en film, il y a des choses que j'essaie de corriger.¹⁸⁰

Dando prosseguimento ao seu percurso como cineasta, Godbout obteve também, em 1969, o posto de diretor do estúdio de produção francesa do ONF/NFB em Montreal. No ano seguinte, ele retoma a direção com o lançamento do documentário *Les vrais cousins*, numa produção conjunta entre o ONF/NFB e o Office de radiodiffusion télévision française (ORTF) :

Prenant appui sur des réalités concrètes très simples, petits faits quotidiens et historiques, rencontres, discussions, conversations, ce film perçoit, exprime et transmet la petite histoire de notre parenté avec les Français d'Europe. Pourquoi demeurent-ils nos vrais cousins? De quel oeil les Québécois les voient-ils?¹⁸¹

Apesar de evitar se enquadrar no movimento do cinema direto, Godbout participaria, nos anos 60, do movimento de produção e valorização de uma cinematografia marcadamente quebequense que encontrou, nesta forma de fazer cinema, um campo fértil para as suas tentativas de refundar a sociedade quebequense e o seu imaginário. E, em grande parte, esta nova cinematografia quebequense resulta daquilo que estava sendo feito mundo afora naquele momento.

¹⁷⁹ *ibid.*

¹⁸⁰ BONNEVILLE, Léo. *op. cit.* p. 10.

¹⁸¹ Disponível em : <<http://www.onf.ca>>. Acesso em : 20/10/2004.

Como, por exemplo, a Nouvelle Vague na França e o cinema neo-realista italiano, que, numa aliança com um novo comportamento político de luta contra as políticas coloniais e imperialistas vigente no início da década, fez com que uma série de pequenas cinematografias nacionais surgissem e colocassem em discussão o caráter meramente industrial do cinema. *YUL 871* se inscreve nesta via, mas ainda não traduziria a “cor local” que Godbout pretendia colocar em destaque, dentro de seu projeto de falar da coletividade quebequense, nem uma assinatura pessoal como cineasta :

Le cinéma québécois, principalement dans des films documentaires de moyen métrage, accompagne ce mouvement vers une nouvelle conscience, tentant de décrire et de situer la réalité humaine du Québécois, qu'on appelle à l'époque le Canadien français.¹⁸²

Cabe destacar ainda que o surgimento do cinema direto no contexto cinematográfico quebequense, assim como no resto do Canadá, possui a especificidade de representar uma reação contra o caráter didático de uma grande parcela dos filmes documentários produzidos sob os auspícios do ONF/NFB nas décadas de 40 e 50. É, neste sentido, que podemos compreender a análise de Graciela Martinez-Zalce Sánchez, investigadora do Centro de Investigaciones sobre América del Norte, da Universidade Nacional do México, quando defende que :

El documental fue, durante mucho tiempo, el género dominante debido a su costo de producción, más bajo, y las políticas gubernamentales tendientes a apoyar y desarrollar una cultura propiamente canadiense. Todo ello basado en una concepción donde el cine no se consideraba un medio de entretenimiento sino uno con

¹⁸² PATRY, Yvan ; FAUCHER, Carol ; DAUDELIN, Robert. Entretien. In : **JACQUES GODBOUT**. Québec : Conseil pour la diffusion du cinéma, 1971. p. 19.

responsabilidades sociales. La creación del National Film Board, en 1939, bajo la dirección de John Grierson, cimentó esta corriente, con el afán de producir propaganda de guerra que, bien realizada, permitiría ilustrar y alentar a un pueblo para creer en su país y participar en su desarrollo.¹⁸³

Por sua vez, Marcel Jean observa que não só o cinema documentário vai encontrar um período de plena expansão no cenário quebequense, nos anos 60, mas que uma nova postura também será adotada pelos diretores de filmes de ficção, como é o caso do filme *Kid Sentiment*, de Godbout, que trata de uma “histoire de drague entre adolescents qui constitue un autre exemple intéressant de l’intégration du direct dans la fiction”¹⁸⁴ (“história de paquera entre adolescentes que constitui um outro exemplo interessante da integração do direto na ficção”).

A experiência de Godbout como cineasta desdobrar-se-ia, já no início dos anos 70, mais precisamente em 1971, com a filmagem de seu segundo longa-metragem, *IXE-13* :

Une comédie en musique et en couleurs qui est une joyeuse parodie des aventures du super-héros québécois IXE-13, personnage légendaire issu d'un populaire roman-feuilleton des années 1950. IXE-13, as des espions canadiens, possède toutes les qualités. Il est brave, vertueux, fort, beau, intelligent. Il est à ce point admirable que même ses ennemis le respectent. Le film nous fait suivre l'agent secret dans ses aventures rocambolesques. D'après le roman-feuilleton de Pierre Saurel.¹⁸⁵

Trata-se de uma comédia musical onde o diretor resgata a célebre personagem dos anos 50 no Quebec, IXE-13, aliás, Jean Thibault, um

¹⁸³ SÁNCHEZ, Graciela Martínez-Zalce. Cine e identidade cultural en Canadá. **Revista Electrónica Semestral de la Maestría en Estudios de Estados Unidos y Canadá**, Facultad de Historia de la Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, México, vol. I, n. 2, abril 2000, disponível em <<http://www.uasnet.mex/historia/US.CAN/ver/Dos/>>. Acesso em 02/02/2004.

¹⁸⁴ JEAN, Marcel. *op. cit.* p. 59.

¹⁸⁵ Disponível em : <<http://www.onf.ca>>. Acesso em : 20/10/2004.

verdadeiro falso herói popular que chegou a vender um milhão de exemplares com as suas histórias, através da publicação de romances populares na província. Ele incarnava o verdadeiro modelo do ‘French-canadien dream’ dos anos 50¹⁸⁶.

Este filme representou mais uma grande empreitada de Godbout no campo do cinema de ficção e também lhe proporcionou a possibilidade de oferecer uma abordagem que fosse capaz de dizer algo acerca da própria história da coletividade quebequense. Pois, naquele momento, e ainda dentro do espírito libertário preconizado durante a Revolução Tranqüila, ele defendia a importância da existência de uma filmografia ficcional para o Quebec, como uma reação à forte presença do cinema documentário existente no Canadá, marcadamente moralizante e homogeneizador.

Ademais, *IXE-13* permitiu-lhe fazer um trabalho de recriação de um imaginário tipicamente quebequense, não só pelo resgate da personagem popular, agente do serviço secreto canadense e, diga-se de passagem, canadense francês, como também pela possibilidade de trabalhar cinematograficamente com uma linguagem que coincide com a linguagem dos quebequenses¹⁸⁷ :

faire une adaptation, sous forme de comédie musicale, des romans de IXE-13, c’est une idée qui m’a trotté dans la tête quatre ou cinq ans et qui devait être traitée sous forme de documentaire. Finalement, ce qui m’intéressait, c’était les individus qui avaient écrit les petites histoires insipides d’époque. Tout à coup, j’ai découvert que les mythes m’intéressaient. C’est ainsi que nous en sommes venus à la forme définitive de la comédie musicale.¹⁸⁸

¹⁸⁶ PATRY, Yvan ; FAUCHER, Carol ; DAUDELIN, Robert. *op. cit.* p. 31.

¹⁸⁷ *ibid.* p. 30.

Bellemare identifica neste filme, “allégorie clownesque marquée d’insolite et d’invraisemblance”¹⁸⁹ (“alegoria circense marcada pelo insólito e pelo inverossímil”), uma tentativa de neutralização do passado, através de uma crítica burlesca, sob a forma de uma comédia musical. O filme atacaria, assim, o período Duplessis e o poder ainda incontestável da Igreja sobre o destino da comunidade provincial. Em suma, o filme de Godbout investe na exorcização deste período da história do Quebec. Ele destaca ainda que a recepção dessa experiência cinematográfica não obteve, no momento de seu lançamento, uma boa acolhida por parte da crítica¹⁹⁰.

Godbout compreende que a recepção de seu filme causou um certo transtorno para o espectador, ao atentar para o fato de que uma comédia musical não seria necessariamente prisioneira do verossímil, por se tratar de uma “fiction avouée, dans le ton, la chanson, les décors somptueux comme les bonbons à 1c du restaurant du coin”¹⁹¹ (“ficção confessa, no tom, a música, os cenários suntuosos como balas de 1 centavo do restaurante da esquina”). O filme se constrói como uma paródia sob a forma de “un recceuil de bandes dessinées dans lequel les décors sont issus de la plus grande fantaisie”¹⁹² (“uma coletânea de histórias em quadrinhos desenhadas na qual cenários são oriundos da maior fantasia”), o que dificultaria a sua assimilação como uma representação de todo um período da história recente do Quebec. Conforme o próprio Godbout afirmaria, ainda nos anos 70 :

¹⁸⁸ BONNEVILLE, Léo. *op. cit.* p. 10.

¹⁸⁹ BELLEMARE, Yvon. *op. cit.* p. 125.

¹⁹⁰ *ibid.* p. 124.

¹⁹¹ PATRY, Yvan ; FAUCHER, Carol ; DAUDELIN, Robert. *op. cit.* p. 31.

Les plus de 30 ans peuvent voir *IXE-13* avec un système de références tel qu'ils le lisent en le réfléchissant. Chez les moins de 30 ans, c'est autre chose : j'ai découvert, à l'occasion de ce film, le peu de connaissances historiques dont ils disposent - il y a là un vide incroyable à combler si on ne veut reprendre l'Histoire à zéro à chaque génération - et les moins de 15 ans, on ne va pas le leur reprocher, étaient au cinéma par plaisir ... D'ailleurs en faisant un film, on ne peut s'empêcher d'y prendre plaisir et de faire du cinéma justement, mais cela ne veut pas dire que le sens critique disparaît pour autant. Eros fait partie du projet.¹⁹³

Todavia, apesar de se lançar como um cineasta de filmes de ficção, Godbout encontrará no cinema documentário o real espaço de trabalho com a linguagem cinematográfica. Ele vê, nessa oportunidade, um campo vasto de interação com a realidade ao seu redor. É neste sentido, que o seu terceiro longa-metragem, mesmo sendo um exercício cinematográfico de grande valor, acaba por perder o vigor e a sua força evocatória. Tal como Bellemare observa :

Alors que les interprètes se donnent à qui mieux mieux, il semble que la caméra hésite à s'embarquer dans cette fête de l'image. Elle demeure effectivement trop statique, froide et déconcertante, se contentant d'observer le "tip-top" du décor et les folies des acteurs. L'évocation du passé ne suffit pas à unifier les divers tableaux et à s'insuffler un rythme à tous ces éléments.¹⁹⁴

Podemos compreender tal impasse pelo fato de que o espaço da ficção, para Godbout, residia na sua prática literária. O vigor de seus textos literários, nos anos 60 e 70, nos dão uma prova de tal preferência. O cinema, na sua opinião, se constituiria muito mais como um espaço de indagação, digamos mais "racional", da realidade. Nesta via, ele reconhece estar mais à vontade no campo do documentário do que no campo do cinema de ficção :

¹⁹² BELLEMARE, Yvon. *op. cit.* p. 125.

¹⁹³ *ibid.* p. 124.

J'ai toujours fait des films documentaires parce que quelque chose avait éveillé ma curiosité, ça pouvait être des gens, ça pouvait être une situation, ça pouvait être un drame, ça pouvait être une situation politique à laquelle je ne comprenais rien et que j'avais besoin d'expliquer et de m'expliquer à moi-même. Donc je faisais le film pour ça.¹⁹⁵

Nesta via, o Godbout empreenderia uma série de experimentações na sua forma de fazer documentário até encontrar na formatação tradicional do filme documentário o melhor espaço artístico para responder às indagações pessoais que formula. Contudo, ele sempre se recusou a fazer cinema conformando-se à tradição do cinema documentário canadense. E o que esta tradição defendia ?

O cinema documentário havia encontrado no Canadá de língua inglesa um grande campo de desenvolvimento desde a década de 20 com a produção crescente de filmes documentários que procuravam mostrar a realidade das diferentes partes do Canadá. Com a criação do ONF/NFB, pelo cineasta inglês John Grierson, em 1939, esta tendência só irá confirmar-se.

A influência do pensamento de Grierson foi tamanha que o Canadá instauraria toda uma cinematografia voltada para uma pedagogização de sua população. Tratava-se naquele momento de difundir, através da projeção de filmes com caráter educativo, um espírito moralizador e que fazia a apologia de um país homogêneo onde era ensinado aos seus habitantes a história oficial da nação canadense. A estética griersoniana, ora “calcada em sua formação filosófica idealista”, ora pela valorização “da forma da história e do

¹⁹⁴ *ibid.*

¹⁹⁵ Entrevista com Jacques Godbout. Disponível em <<http://www.onf.ca>>. Acesso em: 10/12/2002.

personagem que começam a se impor”¹⁹⁶, alcançou tamanho sucesso junto aos cineastas canadenses do ONF/NFB que se tornou difícil, até o fim da década de 50, a consolidação de qualquer outra prática cinematográfica. Sem contar a difusão cada vez mais presente das produções hollywoodianas de puro entretenimento, o que fez com que o cinema canadense se refugiasse no cinema documentário como uma forma de sobrevivência à invasão ianque.

Tal como Da-Rin identifica, a proposta cinematográfica de Grierson iria encontrar no Canadá melhor aceitação, por se adaptar e contribuir justamente para a manutenção de uma ideologia dominante :

A prioridade concedida aos materiais naturais e o foco nos temas da sociedade moderna definem a opção de Grierson por um certo realismo. Mas sua formação filosófica, seus compromissos institucionais e sua posição consensualista de defesa do *status quo* diluíam os efeitos que um cinema realista poderia ter sobre a consciência crítica do espectador. Seu realismo, de extração idealista, se baseava na generalização e evitava aprofundar as questões sociais e econômicas. O resultado foi o esteticismo de *Drifters* e dos demais clássicos da primeira fase do movimento do documentário - filmes marcados por referências simbólicas à interdependência entre indivíduos e funções do mundo moderno, que prestavam-se mais à integração social em linhas conservadoras do que à formação de uma cidadania crítica.¹⁹⁷

Marcel Jean aponta ainda que a história do cinema quebequense está intimamente atrelada à história do ONF/NFB, vez que raros teriam sido os cineastas dos anos 50 e 60 que não tenham trabalhado para este organismo. Neste sentido, até os anos 50, a nascente filmografia quebequense estava, por consequência, atrelada fortemente à proposta de Grierson, como é o caso dos pioneiros cineastas canadenses franceses :

¹⁹⁶ DA-RIN, Silvio. *op. cit.* p. 86.

Ils ont, dans la foulée de John Grierson, contribué à imposer une conception du documentaire axée sur l'enseignement didactique. Prolongeant cette expérience, certains d'entre eux (surtout Devlin et Portugais) ont développé un cinéma de fiction inspiré du documentaire, tant sur le plan de l'esthétique que sur celui du propos. À la fin des années 50, en réaction à cette conception du cinéma, le cinéma direct fait son apparition.¹⁹⁸

Portanto, será dentro de uma perspectiva de não filiação à experiência do cinema direto e de combate à forma de se fazer documentário vinculada à herança cinematográfica de John Grierson, que Godbout defenderia, em 1972, a importância de se construir um cinema de ficção no Quebec. E, nesta perspectiva, ele empreendeu a direção dos filmes *YUL 871*, *Kid Sentiment* e *IXE-13*. Outro fator que atesta tal opção, em seu percurso como cineasta, residiria na percepção do momento particular que a coletividade quebequense vivia, sacudida pela ebulição das novas idéias e posturas proclamadas pela Revolução Tranqüila :

... de plus, pour ce qui est du long métrage de fiction, je crois qu'il y a ici d'abord un problème de créateurs, beaucoup plus qu'un problème d'argent, de structure ou d'option politique : la plupart des cinéastes sont victimes de la peste documentaire par exemple, qui est une des maladies de l'esprit au Canada, fille du puritanisme anglo-saxon et du jansénisme catholique romain canadien-français.¹⁹⁹

Godbout defende, naquele momento, que era preciso inventar uma nova dimensão para o imaginário quebequense, e que ela deveria ser distinta e particular à existência dessa coletividade. Na sua opinião, “un peuple sans

¹⁹⁷ *ibid.* p. 87.

¹⁹⁸ JEAN, Marcel. *op. cit.*

¹⁹⁹ GODBOUT, Jacques. Comment ne pas faire un film canadien. Cinémathèque canadienne, Montreal, fév.1968. Apud. **JACQUES GODBOUT**. Québec : Conseil pour la diffusion du cinéma, 1971. p. 13.

fictions est un peuple sans rêves, qui accepte la réalité, même et surtout quand il la dénonce”²⁰⁰ (“um povo sem ficções é um povo sem sonhos, que aceita a realidade, mesmo e sobretudo quando ele a denuncia”). E para complementar o seu pensamento, apóia-se no pensamento de Alfred Hitchcock que considerava o documentário como uma montagem de Deus, e que, no filme de ficção, o próprio diretor se transformava em um Deus.

A sua opção pelo documentário residirá justamente na possibilidade de trabalhar muito mais próximo da história de sua coletividade e para ela contribuir com o trabalho de recuperação de mitos que lhe dizem respeito. Neste aspecto, a sua cinematografia se insere numa tradição que configura a própria especificidade do cinema quebequense :

Je dirais que le cinéma québécois, qui n’est pas un cinéma à part entière, continue à faire des films québécois comme le peuple québécois, qui lui non plus n’est pas tout à fait un peuple, persiste dans sa québécutude. Il semble assez clair que ce qui fait la spécificité du cinéma québécois, et je pense ici à la fiction cinématographique, c’est l’instance documentaire. Or, les deux traits cardinaux du documentaire (qui s’appliquent aussi au peuple québécois) sont, d’une part, la fidélité au donné factuel, au matériau de base (dans la phase du tournage) et, d’autre part, la créativité ou l’ingéniosité (lors du montage).²⁰¹

A defesa de um cinema de ficção, como um dos espaços de consolidação do imaginário quebequense se justificaria, assim, naquele momento, por ser mais uma forma de expressão na luta pela refundação de uma nova identidade para a coletividade quebequense. Daí que a abordagem proposta em *IXE-13*, visto por Godbout como “l’absence de l’être, le modèle

²⁰⁰ *ibid.*

²⁰¹ WARREN, Paul. Cinéma américain et film québécois, **Québec** français, Quebec, n. 98, été 1995, p. 72.

du French-canadian dream des années 50”²⁰² (“a ausência do ser, o modelo do sonho franco-canadense dos anos 50”), resvale declaradamente para o clichê, como forma de desconstrução de um passado recente do Quebec :

IXE-13 révélait les clichés humanistes du Canada français des années 50. Alors nous avons fait un film avec des clichés, chaque phrase de dialogue, l’utilisation du Marseillais au fort accent faux, les chansons qui empruntent à la France ou aux USA, la vision de la Chine et du communisme, les bébés chinois rachetés ... Mais le tout dans un film qui dit : ceci est du cinéma, ce n’est pas la vraie vie, et les années 50 n’étaient pas la vraie vie, l’Église, première et dernière image du film, était vraie, mais le Québec était dans une absence d’être.²⁰³

E ele, logo a seguir, completa :

Ajoutons à cela les connotations culturelles multiples. IXE13 lit *Cité Libre* et dans le désert, les palmiers sont ceux qu’on achète chez Faucher pour mettre dans son salon, l’Égyptienne du Club Sahara (le Sarco dans le film) choisit notre idéologie capitaliste et la danse du ventre, etc.²⁰⁴

Desta forma, o escritor e cineasta Godbout dos anos 50 e 60 empenhar-se-a até os dias atuais num engajamento intelectual cada vez maior, participando ativamente das discussões sobre o Quebec como o espaço de herança de uma cultura canadense francesa, em plena América do Norte.

E a opção pelo cinema documentário traduz a crença de que somente esta forma de cinema pode garantir uma certa existência para uma forma de representação da realidade que não resvale completamente para a pura ficção. É desta forma que, durante as filmagens do documentário *Le mouton*

²⁰² PATRY, Yvan ; FAUCHER, Carol ; DAUDELIN, Robert. *op. cit.* p. 29.

²⁰³ GODBOUT, Jacques (1971). p. 35.

noir, o cineasta se exalta pela impossibilidade de filmar o encontro dos primeiros ministros provinciais canadenses, vez que é um documentarista e não um jornalista :

(...) je me dirige vers le bureau des accréditations. Catastrophe : un jeune administrateur chromé, unilingue anglais, Tom Young, nous refuse l'entrée. "Le Centre ne peut recevoir que les entreprises de nouvelles, dit-il, et l'ONF n'est pas une". Inutile de lui dire que nous enregistrons des images pour raconter l'histoire politique du pays, il ne veut rien entendre. Nous sommes les seuls dont le support technique peut garantir la pérennité de l'événement et ce parfait fonctionnaire nous censure !²⁰⁵

A postura permanentemente questionadora do artista se revela, assim, por um percurso intelectual que passa por seus trabalhos como adaptador de campanhas publicitárias para o mercado francófono, sua posterior entrada no ONF/NFB (como tradutor, roteirista, montador e comentarista de língua francesa, e finalmente diretor de filmes documentários e filmes de ficção), e por uma carreira de ensaísta, não raro polêmico. Atuando como escritor, cineasta, ensaísta ou conferencista, o artista encontra a plenitude de sua existência na arte da escrita, no ato de (d)escrever o mundo :

Pourquoi est-ce que j'écris ? Parce que l'on m'a appris à écrire. Est-ce que le cordonnier ne fait pas, avec ses semelles et ses talons, de même ? Je fais ce que je crois savoir faire, j'écris, mais j'ai vu, dans ma courte vie, changer le sens général de cette entreprise. Nous avons habité, jusque vers 1970, une société littéraire. Elle se reproduisait par l'enseignement. Nous habitons, désormais, une société commerciale qui se reproduit par les moyens de communication. Il ne sert à rien de pleurer ou de tempêter. La religion a été remplacée par le divertissement. C'est une nouvelle réalité et, dans cet univers, le clerc, prêtre, muezzin ou écrivain, n'est plus qu'un maître de cérémonie.
Pourquoi écrire ? Parce que les civilisations sont lentes à mourir.²⁰⁶

²⁰⁴ *ibid.* p. 36.

²⁰⁵ GODBOUT, Jacques (1991). *op. cit.* p. 297.

²⁰⁶ *ibid.* p. 300-1.

Nesta via, o seu cinema documentário mais recente se constrói tematicamente como um trabalho com os traços da história da coletividade quebequense, com os restos e fragmentos oriundos da perplexidade contemporânea da perda da “conscience de soi sous le signe du révolu, l’achèvement de quelque chose depuis toujours commencé. On ne parle tant de mémoire que parce qu’il n’y en a plus”²⁰⁷ (“consciência de si sobre o signo do acabado, a finitude de algo que começou há tempos. Fala-se tanto de memória porque ela não existe mais”). Godbout tem essa percepção quando nos descreve em seu diário a sua perplexidade com a situação dos acadianos :

Les documentaires sur l’Acadie m’ont coupé les jambes. On ne sait jamais si c’est notre passé ou notre avenir que l’on voit à l’écran. La situation des Acadiens est désespérante : errance, aliénation, folklore. Parfois un talent fuse, mais la société acadienne, dans son ensemble, vit un bilinguisme malsain. C’est d’une tristesse infinie. Ce n’est pas – comme disait André Belleau – que nous ayons besoin de parler français, c’est que nous avons besoin du français pour parler. Syntaxe, lexique, pensée.²⁰⁸

Como analisaremos no próximo capítulo, o documentário *Le mouton noir* (1992), representará um marco dentro do cinema documentário desse cineasta rumo à afirmação cada vez maior de uma individualidade artística dentro de uma prática coletiva. Trata-se de um documentário que antevê o panorama político que se delinearía alguns anos mais tarde e que culminaria com a realização do referendo de 1995.

²⁰⁷ NORA, Pierre. *op. cit.* p. 23.

²⁰⁸ GODBOUT, Jacques (1991). *op. cit.* p. 289.

A articulação desses documentários com o texto da conferência *L'idée de pays* que o intelectual proferiu em 18 de novembro de 1997, na Universidade de Ottawa, no âmbito da Conférence Charles R. Bronfman, propondo que devemos continuar a falar do país para que ele continue a existir²⁰⁹, oferece um novo horizonte para a compreensão do trajeto de sua obra cinematográfica na contemporaneidade, diante de uma sociedade quebequense comprometida cada vez mais com novos desafios culturais e sociais. Pois, em 1997, dois anos após o último referendo sobre a soberania do Quebec, não deixa de traduzir um simbolismo marcante o fato de um intelectual quebequense ser convidado a proferir uma conferência numa universidade localizada no coração bilíngue do Canadá.

O seu engajamento no panorama intelectual canadense e quebequense contemporâneo é, inclusive, motivo de reconhecimento no prefácio que André Lapierre, diretor do Programa de Estudos Canadenses da Universidade de Ottawa, lhe dedica por ocasião da publicação de sua conferência :

Ainsi, Jacques Godbout est-il un homme résolument de son époque, témoin éclairé du cheminement qu'a fait la société québécoise depuis la Révolution tranquille jusqu'à l'aube du XXI^e siècle. C'est aussi un homme d'ici, son oeuvre étant marquée par une quête identitaire profonde, menée sous le signe d'une double allégeance, quelquefois problématique. Celle de la francité, de l'attachement à la langue et à la culture d'expression française et celle de l'américanité, dans tout ce qu'elle peut représenter de défis exaltants et de dangers insidieux pour une société francophone appelée à évoluer à l'ombre d'un voisin anglophone hyper puissant.²¹⁰

²⁰⁹ GODBOUT, Jacques. **L'idée de pays**. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 1998a.

²¹⁰ LAPIERRE, André. Préface. In : *ibid.* p. IX.

Neste sentido, a sua obra interage com todo o processo de mudança vivenciado pela sociedade quebequense atual, pois Godbout tem a consciência de que as gerações, ao se sucederem uma às outras, passam a enxergar o mundo com outros olhos e com novas aspirações, reconduzindo assim à necessidade de novos olhares sobre os problemas individuais e coletivos :

dans la nouvelle génération ... celle qui en ce moment circule et qui commence à penser et à s'exprimer on allait dans le tiers monde ... on va dans le tiers monde et on a toute une autre approche de l'univers ... donc la Californie ça a disparu de là comme référence et ce qui est apparu c'est le tiers monde et à travers le tiers monde c'est la globalisation ... c'est aussi la participation à une aventure humaine beaucoup plus importante et beaucoup plus grande que l'unique aventure du Québec ou du Canada ... ou des États-Unis ... on a quand même une conscience aïgue d'une présence mondiale jusqu'ici ... tout le temps ... alors je pense que ... ma théorie est la suivante ... dans chaque génération on a on va quelque part pour se transformer et on revient et on transforme son pays à partir de l'expérience qu'on a eu²¹¹

²¹¹ Entrevista de Jacques Godbout para o programa *Indicatif présent* da Rádio Canadá em 12/03/2004. Disponível em : <[http:// http://www.radiocanada.ca/index.shtml](http://http://www.radiocanada.ca/index.shtml)>. Acesso em : 10/05/2004.

Je ne crois pas avoir perdu mon temps à écrire et raconter un cheminement partagé par des milliers de francophones nés au Québec, dans le pays hier incertain. Je crois même avoir vécu, ce faisant, l'une des plus belles expériences de vie, car par les mots, et les images, je me suis approprié un lieu, j'ai éliminé la honte, et j'ai compris que personne au monde ne pouvait me rétirer, m'enlever, gommer ou faire oublier cette identité.

GODBOUT, Jacques. **L'idée de pays**. Ottawa : Les Presses de l'Univesité d'Ottawa, 1998. p. 38.

CENA 3

IMAGENS DA QUEBECIDADE, IDENTIDADES EM CONSTRUÇÃO

Nous habitons un étrange pays où anglophones et francophones sont
rarement debout ensemble.²¹²

O vocábulo país encontra a sua mais provável origem, na língua francesa, no século XIV, e remonta ao latim popular²¹³. A sua etimologia remete ao *page(n)sis*, ou morador de um *pagus*, isto é, de um burgo ou pequeno pedaço de terra. Apesar de ainda conservar em francês essa acepção primeira de referência a uma pequena comunidade ou território, a idéia de país, há muito tempo, adquiriu contornos próximos à definição de nação. Ambos podem se referir a um estado geograficamente configurado a partir de um “territoire habité par une collectivité et constituant une réalité géographique dénommée”²¹⁴ (“território habitado por uma coletividade e constituindo uma realidade geográfica determinada”).

Além disso, nação tanto pode se referir a um grupo humano, consciente de sua unidade histórica, social ou cultural, unidos por uma vontade de vida em comum, quanto pode remeter a um grupo humano que constitui uma comunidade política, localizada num território com limites definidos e sob o controle de uma autoridade soberana, o Estado²¹⁵.

Porém, essas definições não traduzem necessariamente o alcance da acepção que as palavras país e nação ocupam no imaginário de uma

²¹² **LE MOUTON NOIR**. Direção : Jacques Godbout. Produção : Éric Michel. Roteiro : Jacques Godbout. Montreal : ONF, 1992. 2 videocassetes (232 min.), VHS/NTSC, son., color.

²¹³ ROBERT, Paul. **Le petit Robert 1**. Version 1.1. Paris : Le Robert, 1996. CD-ROM.

²¹⁴ *ibid.*

coletividade. País e nação traduzem-se muito mais como construtos do imaginário do que a partir de definições estanques. Eles apontam para identificações que necessitam se combinar com outros vocábulos para que um sentido se construa. Hobsbawm atenta em seus estudos para tal problemática. Ele salienta o fato de que o significado moderno de nação deve ser datado e que ele constitui um fenômeno historicamente recente. Neste contexto, ele define a nação moderna como :

qualquer corpo de pessoas suficientemente grande cujos membros consideram-se como membros de uma “nação”. No entanto, não se pode estabelecer se esse corpo de pessoas considera-se ou não dessa maneira simplesmente consultando escritores ou porta-vozes políticos de organizações que demandam o *status* de “nação” para aquele corpo. O aparecimento de um grupo de porta-vozes de alguma “idéia nacional” não é insignificante, mas a palavra “nação” é atualmente usada de forma tão ampla e imprecisa que o uso do vocabulário do nacionalismo pode significar, hoje, muito pouco.²¹⁶

O intelectual Jacques Godbout parece estar ciente das dificuldades apontadas pelo historiador britânico no que se refere à definição de nação e de seus impasses. Quando convidado a proferir uma conferência na Universidade de Ottawa, em 1997, na capital oficialmente bilíngue do Canadá, com o título de *L'idée de pays*, Jacques Godbout dirige a sua atenção para as tensões provocadas pelo uso de determinadas palavras, chamadas por ele de “porte-manteaux”, como nação, país, povo, sociedade, etc. Tratam-se de vocábulos que possuem diversos sentidos e configurações por seu uso social amplo e em contextos diferentes.

²¹⁵ *ibid.*

²¹⁶ HOBSBAWN, Eric J. *op. cit.* p. 18.

Com o intuito de apresentar aquilo que ele considera ser a sua idéia de país, o autor de *Les têtes à Papineau* adverte ainda que empregará um método por ele considerado de “o método da gaveta”. Ele consiste em retirar da gaveta as lembranças adormecidas e em silêncio. Disto infere que a sua conferência não pretende ser “ni une démonstration logique d’une thèse politique, ni une entreprise de propagande”²¹⁷ (“nem uma demonstração lógica de uma tese política, nem uma empreitada de propaganda”). Tratar-se-ia de um convite a uma viagem pessoal, “comme un fond de tiroir, et si soudain, un mot, une image, une intuition font naître en vous l’inspiration, je ne l’aurai pas ouvert en vain”²¹⁸ (“como um fundo de gaveta, e repentinamente, uma palavra, uma imagem, uma intuição fazem surgir a inspiração, eu não a teria aberto em vão”). Ele acrescenta que o seu real objetivo, hoje em dia, não consiste em inventar ou desconstruir um país. Ele deseja tão somente compreender o significado dessa idéia porque considera que ela está na base das ambigüidades sociais, dos discursos políticos e dos enfrentamentos eleitorais atuais no Quebec.

Como se trata de uma palavra “porte-manteau”, país encerra em si um leque de significados tão variados quanto as manifestações sociais, culturais e políticas da coletividade quebequense contemporânea. Por outro lado, Godbout considera que uma nação possui uma memória comum, divide uma história, uma cultura, um território, e, às vezes, uma língua e uma religião. Este teria sido o caso da nação canadense francesa, espalhada por todo o território canadense até os anos quarenta. Porém, é a palavra país que o

²¹⁷ GODBOUT, Jacques (1998). *op. cit.* p. 2.

²¹⁸ *ibid.*

escritor considera a mais importante, pois ela representa um um entendimento comum, uma fundação :

L'idée de pays est certainement la première notion qui vient à l'esprit quand on veut expliquer à son enfant le lieu, l'espace, et le temps dans lequel il pourra s'épanouir. La génération des poètes à laquelle j'appartiens se présentait, il y a quarante ans, comme celle qui allait dire le pays, nommer ses lieux de mémoire, chanter la beauté de ses villes et de ses rues, évoquer Rosemont sous la pluie et Natashquam dans la neige.²¹⁹

O país se configura para o escritor e cineasta como um lugar de afetos, local de expressão de uma memória particular que lhe permite dizer um sentimento de pertença. Ele se apresenta ainda como uma permanente terra de acolhida para aqueles que desejam ali se instalar, por ser um território sem fronteiras, diferentemente de uma nação ou de um Estado com delimitações geográficas ou políticas restritivas.

Nesta perspectiva, a palavra país é aquela que parece melhor traduzir, na sua opinião, a identidade quebequense, num sentido mais amplo, porque ela contém em si um contrato, um consenso, enfim, regras de convivência coletiva, existindo para além dos próprios indivíduos que o integram :

Pays ou État? Tous les printemps, en signant ma déclaration de revenus accompagnée de mes chèques, l'un au Receveur général du Canada, l'autre au ministère du Revenu à Québec, je sais que j'appartiens à deux états, peut-être à deux pays? (...) Dans cette perspective il n'est pas sans intérêt de distinguer l'État de la nation. La raison d'État n'est pas toujours le produit du raisonnement du peuple. (...) À trop investir dans l'État on oublie le pays intérieur et les raisons profondes de la vie en société: la mise en commun, le partage, la solidarité. (...) Ce n'est pas l'État-nation qui est dangereux, mais la nation otage de l'Etat.²²⁰

²¹⁹ *ibid.* p. 13.

Quando indagado sobre as razões que levariam os canadenses anglófonos e francófonos a não possuir a mesma percepção de país, Godbout responde que se trata de uma questão de memória. Ele sustenta que, num país que toca dois oceanos, “nous sommes, les uns pour les autres, exotiques” (“nós somos, uns para os outros, exóticos”). Ele acrescenta, a seguir, que um país não existe por si vez que é o resultado de um discurso, sendo assim, “il est *constitué*”²²¹ (“ele é constituído”).

Seria justamente esta constituição que causaria transtornos quando pensamos no Canadá como país. Apesar de respeitarem a diversidade, os canadenses estão em busca constante de uma unidade, como pode se constatado na discussão sobre a idéia de país a todo momento presente no espaço político e na mídia. Isto faz transparecer a existência de uma dúvida por parte dos canadenses acerca do Canadá enquanto país :

Le Canada est l'un de ces pays dont il faut continuer à parler pour qu'il existe. (...) Est-il, comme l'affirment les statistiques, le meilleur pays du monde? Existerait-il même, si nous n'en débattions pas? Ne tient-il pas à nos mots? Si les poètes de l'Hexagone ont inventé le Québec, qui a tenté de créer le Canada?²²²

Sabemos que a idéia de país não é a mesma em todas as culturas. Como Marilena Chauí observa “a ordem humana da cultura é a da relação simbólica com o ausente, isto é, a linguagem, o trabalho, a história e a morte”²²³. Daí que falar um país implica um trabalho com representações, símbolos, valores e práticas que se configuram como a expressão de um

²²⁰ *ibid.* p. 13-4.

²²¹ *ibid.* p. 20-1.

²²² *ibid.*

²²³ CHAUI, Marilena. Cultura e racismo. **Princípios**, São Paulo, n. 29, mai-jul. 1993. p. 61.

sentimento de pertença a um espaço que nos constitui como indivíduos e como sociedade. Neste sentido, a idéia de país acaba por ser pluriforme.

Desenvolvendo o seu raciocínio acerca de sua idéia de país, Godbout afirma pensar o Canadá no plural, o Quebec como singular, e se pergunta se a idéia de país não estaria atrelada uma dimensão territorial ou temporal, à geografia ou à história. Dentro desta perspectiva, ele afirma que “le Canada a trop de géographie et pas assez d'histoire. Trop d'espace, et pas suffisamment de temps”²²⁴ (“o Canadá tem geografia por demais e não o suficiente de história. Espaço demais, não suficientemente de tempo”).

A singularidade do Quebec residiria, segundo Godbout, numa associação com a história que esta coletividade construiu para si. O discurso em língua francesa destacaria, por conseguinte, o tempo, a memória, a língua e a fidelidade aos ancestrais. Por sua vez, o discurso em língua inglesa associa-se a uma representação geográfica, através da valorização do espaço, da distribuição espacial e da natureza :

À ce sujet Alain Roy dans des articles remarquables publiés par la revue *Liberté* nous rappelle que si la France a comme devise "Liberté/Égalité/Fraternité", les États-Unis "In God we trust", l'Angleterre "Dieu et mon droit", ces devises disent un état d'esprit, une vision du monde. Le Québec a choisi "Je me souviens" (du lys et de la rose), mais le Canada n'a pas de devise qui puisse servir à motiver sa population ou nourrir les discours. "A mare usque ad mare", d'un océan à l'autre, est la bête description d'une sorte de sandwich continental.²²⁵

Neste sentido, cabe-nos melhor compreender o emprego da palavra história por Godbout. Em sua fala, podemos inferir que a posição de

²²⁴ GODBOUT, Jacques (1998a). *op. cit.* p. 17.

²²⁵ *ibid.* p. 27.

Godbout se aproxima daquela de Pierre Nora, pela percepção de uma ruptura de equilíbrio com o fim da história-memória. O cineasta está consciente da existência de uma ruptura com o passado, capaz de provocar o sentimento de uma memória em frangalhos. E para isto contribuem os mecanismos da globalização, da democratização, da massificação e da mediatização da sociedade que provocam o fim das sociedades-memórias e das ideologias-memórias. Logo, a memória acaba por ser conduzida pela história o que provoca o surgimento de lugares de memória, pois “dès qu’il y a trace, distance, médiation, on n’est plus dans la mémoire vraie, mais dans l’histoire”²²⁶ (“desde que haja traço, distância, mediação, não se está mais na memória verdadeira, mas na história”). A atuação do cineasta se fará, portanto, no trabalho com esses traços e mediações, investindo-os de novas significações, através do trabalho com aquilo ele considerar ser um lugar de memória, restos oriundos da desritualização do mundo :

Ce sont des rituels d’une société sans rituel ; des sacralités passagères dans une société qui se désacralise ; des fidélités particulières dans une société qui rabote les particularismes ; des différenciations de fait dans une société qui nivelle par principe ; des signes de reconnaissance et d’appartenance de groupe dans une société qui tend à ne reconnaître que des individus egaux et identiques.²²⁷

É dentro desta perspectiva que a capacidade evocativa da idéia de fronteira, como forma de se delimitar um país interior aos indivíduos, interessa a Godbout. É preciso estar atento ao seu redimensionamento constante com as novas pertenças que passam a habitar o país, vez que do

²²⁶ NORA, Pierre. *op. cit.* p. 24.

²²⁷ *ibid.*, p. 29

ponto de vista meramente político-administrativo, a idéia de fronteira possui um caráter artificial :

Pourquoi tracer une ligne ici, plutôt que là? Pour des questions de religion, de langue, de drapeau? La frontière, évidemment, est la mère de toutes les fictions, le paradis de la contrebande, le refuge des parias, la nourriture de l'imaginaire. (...) Les frontières, les lieux de rencontre, le métissage, l'inattendu.²²⁸

A verdadeira idéia de fronteira é a fronteira interior que deve sempre se conformar aos seus integrantes, recompondo-se continuamente pela interação dos indivíduos que desejam participar do mesmo projeto de construção de um país. Sendo assim, ela acaba por se confundir com a própria idéia de identidade. Isto leva o autor de *L'île au dragon* a concordar com o pensamento do historiador Fernand Braudel, que defende que uma nação só pode existir ao preço de se buscar *ad infinitum* :

L'idée de pays est inépuisable, parce que le mot lui-même peut décrire une personne (mon pays, ma payse), un territoire familier, un continent, un rapport sans cesse renouvelé entre les hommes et la géographie. Pays, patrie, contrée ne sont pas des appellations contrôlées. Un pays, (...) c'est une relation au temps et à l'espace, une vision, des désirs.²²⁹

Para Godbout a identidade quebequense é singular e indiscutível e as identidades canadenses ainda estariam em gestação. O seu lamento reside na constatação da perda de controle deste processo por parte dos intelectuais e artistas, pois doravante “le pays se joue à la bourse. P.I.B. L'idée de pays est même disparue dans l'univers électronique comme nous

²²⁸ GODBOUT, Jacques (1998). *op. cit.* p. 34.

²²⁹ *ibid.* p. 43-4.

l'habitons aujourd'hui" ("o país se joga na bolsa de valores. P.I.B. A idéia de país chegou até mesmo a desaparecer no universo eletrônico tal como o habitamos hoje"). E a idéia da ausência de país pode existir dentro de seu próprio país por um sentimento de deslocamento frente às mudanças materiais e tecnológicas. Daí que a força dos canhões, em 1812, se veria hoje substituída pela força das imagens sem conteúdo e por um silenciamento progressivo dos espíritos ²³⁰.

Quando nos detemos nos aspectos culturais que constituem os documentários de Godbout enquanto signos, isto é, enquanto sistemas textuais veiculadores de sentidos e imagens, aí identificamos um trabalho de desestruturação da convenção historicamente atribuída aos temas abordados. Há, com isso, uma discussão acerca das convenções e das interpretações sobre estes temas, procurando subverter uma lógica instituída de recepção desses signos.

Nisto, os documentários de Godbout representam um abalo na percepção da história já que ela "a le sens qu'on lui donne"²³¹ ("tem o sentido que lhe é atribuído"). Eles rediscutem os dados e referências tidos como referências imutáveis e recolocam a questão da possibilidade de percepção diferente dos temas abordados. Neste sentido, expressões como 'Revolução Tranqüila', ou a 'Batalha das Planícies de Abraham', assim como nomes, a exemplo de Adélard Godbout, que remetem a convenções, acabam por se reatualizar e se ressignificar. É um procedimento cinematográfico que

²³⁰ *ibid.* p. 44-5.

²³¹ **LE SORT DE L'AMÉRIQUE**. Direção : Jacques Godbout. Assistente : Philippe Falardeau. Produção : Éric Michel. Roteiro : Jacques Godbout, René-Daniel Dubois, Philippe Falardeau, Louise Leroux. Montreal : ONF, 1996, 1 videocassete (90min.), VHS/NTSC, son, color.

procura colocar em evidência, que falar o país implica em se posicionar constantemente diante de sua história e de sua herança cultural. Somente essa postura permitirá que a idéia de país seja um construto de uma visão pessoal de uma inserção no mundo em diálogo com a cultura de uma coletividade.

O cinema documentário godboutiano vem, assim, lutar contra o esfacelamento da memória transformada em história, no mundo contemporâneo, redefinindo, assim, a própria identidade da coletividade quebequense. Pois tal como Nora nos aponta, “c’est le monde même de la perception historique qui, média aidant, s’est prodigieusement dilaté, substituant à une mémoire repliée sur l’héritage de sa propre intimité la pellicule éphémère de l’actualité”²³² (“é o mundo mesmo da percepção histórica que, com a ajuda da mídia, se dilatou prodigamente, substituindo a memória desdobrada sobre a herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade”). É por esta razão que o cineasta se sente capaz de trabalhar com a história e suas apropriações porque :

tout ce qu’on appelle aujourd’hui mémoire n’est donc pas de la mémoire, mais déjà de l’histoire. Tout ce que l’on appelle flambée de mémoire est l’achèvement de sa disparition dans le feu de l’histoire. Le besoin de mémoire est un besoin d’histoire.²³³

Nesta via, o seu cinema documentário se enquadra naquilo que Lucia Santaella considera ser o paradigma fotográfico, isto é, “imagens que dependem de uma máquina de registro e que implicam necessariamente a

²³² NORA, Pierre. *op. cit.* p. 24.

²³³ *ibid.* p. 30.

presença de objetos e situações reais preexistentes ao registro”²³⁴. São documentos que retratam algo que está presente na realidade e, por seu caráter referencial, o documentário convida o espectador a decodificar o seu sentido em função do que lhe é apresentado pelas imagens e pelo discurso verbal em interação.

Aliás, no artigo “Três matizes da linguagem-pensamento”²³⁵, Santaella formula a existência de três matizes que considera como os seus alicerces : a verbal, a visual e a virtual. Ela observa que assistimos, cada vez mais, a uma multiplicidade e diversidade histórica e antropológica das linguagens, o que acaba por facilitar o surgimento de novos meios e o diálogo entre os diferentes meios já existentes. A permanente combinação dessas matrizes acabaria por gerar um processo de hibridização contínua de formas e linguagens, já que não há “qualquer indicador de que as linguagens deverão parar de crescer”²³⁶ numa sociedade em que a especialização progressiva da técnica tornou-se uma realidade.

Santaella constrói a sua argumentação tomando por base categorias peircianas para demonstrar que a natureza do discurso verbal associa-se fundamentalmente ao signo simbólico, por sua capacidade evocativa de trabalhar com o poder conceitual, constituindo-se assim como o lugar da abstração ; que o discurso visual estaria veiculado ao signo indicial, pela vocação mimética provocada pelas imagens ao duplicarem o mundo e por seu caráter de singularidade que se apresenta à percepção, vez que “ver é

²³⁴ SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada** : publicidade, arte, mídia, vídeos, literatura, instituições. São Paulo : São Paulo : Pioneira Thomson Learning, 2002. p. 112.

²³⁵ SANTAELLA, Lucia. Três matizes da linguagem-pensamento. **REVISTA CULT**, São Paulo, n. 19, dez. 1999, p.14-7.

estar diante de algo, mesmo que esse algo seja uma imagem mental ou onírica”²³⁷.

Já o discurso virtual, por seu frágil poder referencial, associar-se-ia ao signo icônico. Em contrapartida, este possuiria um alto poder sugestivo, em que uma associação só poderia ser realizada através do processo da semelhança, como, por exemplo, na música. Combinando-se entre si, naquilo que Santaella indica como o eixo de dominância de cada uma das categorias, os signos configurariam uma gama variada de outros processos sócio-culturais híbridos, capazes de configurar sistemas em que a multiplicidade de linguagens-pensamento se faz presente a partir das três matizes fundamentais, sempre num processo de semiose contínua, compreendida como a capacidade permanente dos signos em fazer revelar novas significações.

É desta forma que o estudo da linguagem cinematográfica, como é o caso do cinema documentário de Jacques Godbout, deve atentar para o entrecruzamento entre as imagens e aspectos da organização da linguagem verbal. São filmes em que a narração ocupa lugar de destaque e que recorrem sempre a uma *voz-over* (empregada como voz em *off*) a auxiliar o espectador na compreensão do tema apresentado. A esse respeito, Santaella salienta, ainda, que uma característica particular aos documentários informativos é justamente o fato de eles serem acompanhados por um discurso verbal, “herdeiros do livro ilustrado, de gênero enciclopédico”²³⁸.

²³⁶ *ibid.* p.15.

²³⁷ *ibid.* p.16.

²³⁸ SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada** : publicidade, arte, mídia, vídeos, literatura, instituições. São Paulo : São Paulo : Pioneira Thomson Learning, 2002. p. 112.

Assim, o documentário godboutiano não só trabalha com a evocação da realidade duplicada através das imagens, como também constrói assertivas sobre o tema abordado, levando o espectador a reagir, através de uma reflexão pessoal, diante daquilo que vê e ouve. A *voz-over* configura-se, portanto, como um fio condutor e serve como suporte para a idéia anteriormente defendida por Godbout de procurar aproximar, o máximo possível, os seus filmes de um ensaio literário. Em verdade, a *voz-over* se constitui a base para a compreensão de seu fazer cinema vez que é no espaço da narração que o tema proposto se delinea logo nos primeiros minutos de projeção.

A forma que o documentarista encontra para abordar os diferentes temas de seus filmes consiste em numa abordagem em que se misturam os testemunhos, cenas da vida presente e cenas recuperadas de arquivos. Na qualidade de espectadores, somos convidados a embarcar num percurso que nos é apresentado, logo no início, através da figura de um narrador em *off* a colocar um argumento ou questão que será desenvolvido ou respondido.

O caráter participativo do cineasta, que se transforma em ator social e integra as tomadas, é outra marca referencial que os documentários de Godbout adotam. Há uma predominância do discurso verbal sobre as imagens que servem, na maior parte das vezes, como um suporte para uma colocação que o narrador efetua sobre um tema, uma idéia, uma questão social ou política. Porém, não se trata de uma visão do discurso verbal como um discurso da verdade. Ao espectador é dado o espaço de identificar e reagir aos referenciais apresentados, pois o objetivo maior do cineasta reside na provocação do espectador, de forma a fazê-lo refletir sobre o tema

abordado. Seus documentários tornam-se, desta forma, duplamente participativos, não só pela presença do diretor em cena, como também do convite que é dado ao espectador para interagir com aquilo que lhe é projetado.

O emprego de tal recurso coloca igualmente em evidência o caráter formativo de seus filmes, pois a informação está a serviço de uma sensibilização do espectador, no sentido de despertá-lo para a complexidade da questão escolhida. Nesta via, o testemunho de diferentes atores sociais, que nos falam dos lugares de memória em discussão, junta-se às imagens e à narração em *off* como mais um recurso para a composição de seus documentários. Em termos temáticos, observamos ainda uma contínua abordagem de temas que nos falam de questões que tratam do caráter distinto da coletividade quebequense e procuram oferecer ao espectador diferentes matizes daquilo que seria uma idéia de país “Quebec”.

Ademais, se pensarmos no conjunto temático de documentários que Godbout vem dirigindo ao longo das últimas décadas, poderemos perceber também a existência de uma estratégia de escapar das garras da indústria cultural, da sociedade da espetacularização que o artista tanto combate em seus ensaios. Os seus filmes procuram reverter o quadro de falta de conhecimento e referências do indivíduo contemporâneo, tal como Marc Ferro identifica :

Estamos numa situação em que, devido à multiplicidade de canais que produzem informações, o indivíduo está exposto à incerteza. No noticiário há notícias, mas não há comentários ; nos programas de entrevistas há comentários, mas não há informação. E eles nunca se comunicam.

O cinema traz outra dimensão ao conhecimento, porque aborda os problemas de um ângulo diferente daqueles produzidos pelos outros canais. São recortes distintos, criativos.

Assim, temos sistemas de conhecimento que não se comunicam no interior de si mesmos, e entre si. O indivíduo fica perdido, não compreende nada, ele zapeia, passando por um jornal, um programa de variedades, cinco minutos de um documentário, e não vê claro, perde a lucidez política.²³⁹

Dentre todas as linguagens cinematográficas, o cinema documentário ocupa uma posição de destaque porque oferece sentidos ao mundo a partir de sua representação particular da realidade e por seu caráter de estar ancorado numa referencialidade maior do que a ficção. Godbout parece ter consciência dessa dimensão, assim como, da função que pode desempenhar de conscientização de seus espectadores ao atuar como o roteirista da grande maioria de seus filmes documentários. Ele afirma ainda que se considera o único capaz de narrar com as intonações que julga necessárias aquilo que ele mesmo escrevera. Na realidade, há um paralelismo entre esta posição e do narrador onisciente, em literatura, que coloca o leitor numa espécie de “camisa de força”, ao ser obrigado a acompanhar o narrador. E quando nos referimos à literatura godboutiana este ponto de vista está presente igualmente na grande maioria de seus romances.

Além disso, a versatilidade de Godbout como diretor, roteirista, narrador e ator social dos documentários que levam a sua assinatura, traduz uma postura comum de uma nova forma de se fazer cinema documentário atualmente. Bill Nichols identifica uma prática que ele denomina de documentário auto-reflexivo porque ela :

mistura passagens observacionais com entrevistas, a voz sobreposta do diretor com intertítulos, deixando patente o que esteve implícito o tempo todo : o documentário sempre foi uma forma de representação, e nunca uma janela aberta para a “realidade”. O cineasta sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados, sempre foi muito mais um produtor de discurso cinemático do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas.²⁴⁰

Quando afirma estar preocupado em responder a indagações pessoais para a composição de seus documentários, o autor de *L'opération Rimbaud* está procurando nos falar do país que reside em sua memória afetiva e na memória coletiva daqueles que, como ele, habitam o Quebec atual. É por isto que os seus documentários mais recentes trabalharão com temas que dizem respeito à sua coletividade. Para tal, o cineasta se concentrará, sobretudo, em dirigir documentários onde a abordagem da política e da história serão privilegiadas como forma de nos “falar” de seu país.

E será justamente o trabalho de apropriação da coletividade quebequense por um discurso oficial, por uma história oficial, “construction de l'esprit appuyée sur des faits, certes, mais tout autant oeuvre d'imagination, qu'ouvrage de fiction”²⁴¹ (“construção de espírito apoiada em fatos, certamente, mas antes de tudo obra de imaginação, que obra de ficção”), que estará no centro das preocupações do cineasta ao trabalhar com os documentários *Le mouton noir*, *Le sort de l'Amérique*, *Traître ou Patriote* e *Les héritiers du mouton noir*.

A postura do cineasta se alinha aqui à análise de Gérard Bouchard, sobre o ‘pensamento equivocado’, ou fragmentário. Trata-se de uma forma de

²³⁹ FERRO, Marc. Entrevista de Marc Ferro ao Jornal Folha de São Paulo. Disponível : <<http://www.uol.com.br/folha>>. Acesso em : 11/09/2004.

pensamento que predominou entre a metade do século XIX e meados do século XX no imaginário canadense francês, período em que mitos repressivos se fizeram presentes através de uma ideologia nacionalista conservadora, “où se mêlaient les appels à la continuité et à la rupture, à la tradition et à la modernité, au repli et au développement, aux vertus individuelles et à la solidarité communautaire”²⁴² (“onde se misturavam as chamadas para a continuidade e a ruptura, para a tradição e para a modernidade, para a dissimulação e para o desenvolvimento, para as virtudes individuais e para a solidariedade comunitária”). É aqui que reside o interesse do cineasta em rediscutir esta montagem heteróclita de pertenças e de utopias que fizeram com que a coletividade canadense francesa visse a si mesma numa posição de inferioridade durante décadas e pensasse a história de sua existência descolada da realidade :

Finalement, ce sont des mythes dépresseurs qui se sont avérés les plus efficaces, celui de la survivance principalement, c’est-à-dire un consentement implicite au statu quo, à la situation d’infériorité économique, au repli, à la marginalisation, au passéisme. Tout cela suggère une fracture qui se logeait au coeur de la pensée et de la société de cette époque.²⁴³

Nesta via, seus documentários se apresentam como práticas discursivas produtoras de sentido e integram aquilo que Bouchard identifica como a cultura instituinte, isto é, “le domaine où l’imaginaire peut être saisi dans son acte d’élaboration ou de production, alors que la culture instituée

²⁴⁰ NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In : RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo : Ed. SENAC, 2005. V. 1. p. 49.

²⁴¹ GODBOUT, Jacques. L’avenir de notre passé. **Options politiques**, Montreal, mars 1999, p. 41.

²⁴² BOUCHARD, Gérard. **Raison et contradiction** : le mythe au secours de la pensée. Quebec : Nota Bene, 2003. p. 81-2.

regroupe les produits de cette opération, à l'usage des individus"²⁴⁴ (“o domínio onde o imaginário pode ser captado no seu ato de elaboração ou de produção, enquanto que a cultura instituída reagrupa os produtos desta operação, para o uso dos indivíduos”).

Os documentários atuam como formas de pensamento em elaboração que partem de uma infraestrutura simbólica (tais como valores, crenças, emoções, tabus, arquétipos, etc), e, de processo de aliança entre razão e mito, que acabam por colocar em questão todos os aspectos culturais que ritualizam a cultura em seu uso social :

La culture instituant procède par le truchement de plusieurs vecteurs allant de la littérature et du cinéma à la philosophie et à la théologie. Sont donc visés ici tous les actes discursifs entraînant une imputation de sens. Le roman y prend place aux côtés de la science ; l'histoire savante y voisine le conte et la légende ; la théorie y cohabite avec l'idéologie. Il ne s'agit certes pas de confondre les genres, chacun conservant ses règles, ses modalités spécifiques d'opération, son "intentionnalité". Mais tous, à leur façon, aboutissent à nourrir l'imaginaire de représentations aux status diversifiés.²⁴⁵

Os documentários de Godbout trabalham nesta perspectiva ao abordarem a cultura instituída, enquanto reprodução de uma vida ritualizada, configurada a partir de regras e códigos que funcionam como sistemas de representação do patrimônio intelectual ou físico da coletividade quebequense e que a história oficial vem cristalizar. Entretanto, ao retomar tradições, costumes, ritos, símbolos identitários positivos ou negativos, e tantas outras expressões da cultura instituída, os documentários provocam

²⁴³ *ibid.* p. 82-3.

²⁴⁴ *ibid.* p. 19.

²⁴⁵ *ibid.* p. 20.

novas significações para essas mesmas expressões, fazendo com que elas adquiram novos modos de recepção pelo espectador. Com isto, a cultura instituída abre-se para novas visões do passado e da tradição, num processo de significação contínua de valores que se acreditavam cristalizados pelo uso social.

A prática cinematográfica do cinema documentário participa, assim, como mais um elemento integrante da cultura, compreendida como um “conjunto orgânico de sistemas textuais”²⁴⁶, em sua tripla função no seio da coletividade, já que :

Ela gera a memória dessa coletividade, enuncia programas que garantem a sobrevivência do patrimônio expressivo, interpreta e cria novos sistemas significantes. O dinamismo da memória deve mostrar que as diversas manifestações da vida social são transmitidas pela incessante interpretação que realizam os membros de uma coletividade ; o programa contém normas e regras que permitem a esses membros orientar suas práticas produtivas e receptivas.²⁴⁷

O cinema documentário godboutiano mais recente se constrói, portanto, como uma interrogação constante dos alicerces constitutivos do imaginário quebequense, apontando para a necessidade de reconhecimento de um processo de construção permanente de uma identidade coletiva e para a importância do resgate pessoal da história dessa coletividade, sobretudo, pelos herdeiros diretos dos canadenses franceses. Ao atuar como um dos intérpretes dessa existência particular, tal forma de se fazer cinema acaba por gerar novas possibilidades de compreensão dessa mesma coletividade, inscrevendo-a assim num processo de ressignificação contínua

²⁴⁶ SOUZA, Lícia Soares. **Televisão e cultura** : análise semiótica da ficção seriada. Salvador : SCT/FUNCEB, 2003. p. 32.

em que cada cidadão tem o direito de expressão e de interação para contar o seu país interior. A soma dessas vozes configurariam o país em seu conjunto e reforçariam o laço de pertença voluntária dos seus cidadãos a uma memória coletiva comum. Assim, torna-se interessante a discussão da idéia de país que cada um desses documentários coloca em destaque.

O caráter auto-reflexivo dos documentários godboutianos se fará presente, sobretudo, após a experiência do documentário *Le mouton noir*, fazendo com que o cineasta de *IXE-13* passe se indagar continuamente sobre os limites do seu próprio ato de filmar. *Le mouton noir* representa, portanto, um momento de transição em que o documentarista procura se isentar o máximo possível do tema, adotando uma atitude predominantemente observacional, e se limitando a efetuar comentários em *off* o que causa um certo estranhamento por parte do espectador. Porém, isto não impede que o narrador eventualmente teça comentários sobre a situação apresentada.

Ao procurar mostrar o país Quebec sob a ótica de sua configuração político-partidária, *Le mouton noir* reconstitui a efervescência política experimentada pela província, e por parte do Canadá, após o fracasso das negociações sobre o estatuto constitucional da confederação canadense, e do reconhecimento do caráter de sociedade distinta para o Quebec, ocorridas no lago Meech. Para tal, a câmera voltará o seu foco e acompanhará quatro jovens ativistas políticos (Jean-François Simard, Joseph Facal, Denis Coderre, Mario Dumont e Michel Bissonnette), representantes de diferentes agrupamentos políticos, ao longo de sua participação no cenário político

quebequense daquele momento. São jovens que defendem soluções políticas distintas para a questão nacional quebequense o que nos permite entrar em contato com a idéia de país defendida por cada um. Enquanto há aqueles que lutam pela soberania completa da província, com a constituição de um Estado-nação autônomo, outros, mais próximos do pensamento liberal, defendem a permanência do Quebec dentro do Canadá, com a rediscussão de seu estatuto constitucional. E há também os que defendem um novo pacto confederativo em que o Quebec teria a oportunidade de ver o seu estatuto negociado de forma diferente.

Entretanto, o documentário não se restringe em apresentar o testemunho desses jovens : ele se constitui como uma verdadeira saga de 232 minutos em que o cineasta esquadrinha, da forma a mais isenta possível, a cena política e os elementos que seriam capazes de nos fazer compreender qual o lugar do Quebec no seio da confederação canadense no início dos anos 90. A câmera procura efetuar, assim, um verdadeiro sobrevôo das principais vertentes que estão a favor ou contra a permanência do Quebec dentro do Canadá, entrevistando diferentes atores sociais que participam da cena política, como o primeiro ministro liberal Robert Bourassa ou Jacques Parizeau, líder da oposição pequista em sua campanha para a soberania da província. Todas as vertentes políticas envolvidas nos são, assim, apresentadas de forma a garantir uma isenção por parte do documentário ao dar voz a inúmeros atores sociais envolvidos na questão, sejam eles políticos ou simples cidadãos.

Assim como os cinco jovens ativistas políticos, cada um dos entrevistados vai defender uma visão de país a partir de sua interação com o

passado e o presente da sociedade quebequense, o que resulta num documentário multifacetado acerca do tema da questão nacional quebequense, sob o ponto de vista político. Para atingir o seu objetivo, a forma encontrada pelo cineasta é a de nos mostrar cenas de diversos comícios e reuniões políticas de diversas vertentes, sem se esquecer de mostrar o quanto a mediatização do fato político está presente na realidade quebequense ao apontar para a estreita dependência entre o mundo político e os meios de comunicação.

A aparente isenção da câmera não cria uma tensão entre os atores sociais presentes. Este procedimento visa, antes de tudo, mostrar a importância do debate democrático na cena pública, expondo idéias de diferentes correntes políticas que acreditam estar construindo um país de acordo com os seus preceitos ideológicos. Tal fato pode ser confirmado quando o documentário acompanha as sessões da Comissão Bélanger-Campeau, constituída pelo primeiro ministro da província, o liberal Robert Bourassa, para apresentar uma proposta de estatuto constitucional para o Quebec.

Em outro momento, o documentário nos mostra uma reunião do grupo jovem do Partido Liberal, para, logo a seguir, exibir cenas da reunião dos partidários da soberania do Quebec. Nesta via, também somos testemunhas da campanha e da eleição de Gilles Ducesse como deputado provincial, assim como, de algumas reuniões de clubes políticos, como aquela em que o político Lucien Bouchard participa como convidado.

Desta forma, o documentário pretende se constituir, sobretudo, como um diário das manifestações cívicas durante um ano de vida política no

Quebec. Ele procurará mostrar que esta província tem o orgulho de se considerar uma ovelha negra dentro da confederação canadense, por ser historicamente uma coletividade que ousa manifestar a sua opinião ao resto do país.

Somos, inclusive, levados através do Canadá, quando, por exemplo, o cineasta vai à Acádia para assistir à chegada do quebequense Jean Chrétien como candidato a deputado federal. Esta cena, aliás, é uma das poucas em que o cineasta-narrador claramente faz um comentário pessoal e, numa fina análise do poder midiático de Chrétien, diverge claramente das posições políticas desse homem político, ao afirmar irônica e provocativamente que “je ne prétends pas aimer Jean Chrétien. Ses discours et son accent m’horripillent. S’il devient premier ministre du Canada, j’emmigre”²⁴⁸ (“eu não tenho a intenção de gostar de Jean Chrétien. Seus discursos e seu sotaque me arrepiam. Se ele se tornar primeiro ministro do Canadá, eu emigro”). Anos mais tarde, Chrétien viria a assumir realmente o posto de primeiro ministro canadense, mas Godbout desiste da idéia de emigrar, pois constata que isto seria mais complicado do que havia vislumbrado porque raros são os países que, como o Canadá, possuem políticas oficiais de imigração.

A valorização do aspecto democrático, como marca da base identitária do Quebec, leva o cineasta a exibir, inclusive, cenas da festa gay de Halloween em Montreal, de forma a enfatizar uma outra forma de exercício

²⁴⁸ **LE MOUTON NOIR.** Direção : Jacques Godbout. Produção : Éric Michel. Roteiro : Jacques Godbout. Montreal : ONF, 1992. 2 videocassetes (232 min.), VHS/NTSC, son., color. Em 1995, Godbout afirma que não emigrou quando Chrétien assumiu o posto de primeiro ministro do Canadá porque emigrar era muito mais difícil do que ele imaginava.

da cidadania dentro da coletividade quebequense. A câmera se deslocará igualmente até o extremo oeste do Canadá, mais particularmente para Vancouver, cidade anglófona e berço de um novo Canadá no século XXI, com os seu olhar voltado para o Pacífico com suas tecnologias de ponta e fluxo migratório considerável. Mas também terra de canadenses franceses que imigraram para esta região no início do século XX e que ainda mantêm laços afetivos fortes com o Quebec.

Para alguns descendentes dos canadenses franceses entrevistados, a eventual saída do Quebec da confederação canadense significaria algo positivo, pois a soberania permitiria à província, enfim, poder usufruir plenamente do estatuto de sociedade distinta que ela sempre almejou. Para tantos outros, a saída do Quebec da confederação canadense significaria o fim da comunidade canadense francesa no resto do Canadá vez que o Quebec, com o seu caráter de sociedade distinta, era o garantidor do reconhecimento da existência de uma comunidade francófona em solo canadense. Tudo isto faz com que o Quebec acabe por se constituir como um país a parte dentro de um país que possui dificuldades em se reconhecer como tal. E o grande valor colocado em destaque pelo documentário é o da democracia como uma das marcas constituintes da identidade quebequense contemporânea.

Entretanto, o documentário assinala que a prática da democracia é mais complexa que podemos supor e que o país Quebec ainda estaria em vias de se construir. Por outro lado, existiria, por parte de alguns grupos sociais, uma grande dificuldade de integração de fato à realidade quebequense. Um exemplo disto nos é mostrado durante a crise de Oka, em

que a comunidade de autóctones mohaks, a partir de uma simples ocorrência cotidiana, manifestou o seu descontentamento em se fazer ouvir, além de demonstrar o seu repúdio ao tratamento do governo provincial para as suas reivindicações o que origina o seguinte comentário do narrador : “Les Québécois découvrent avec stupeur que certains amérindiens ne les aiment pas”²⁴⁹ (“Os quebequenses descobrem com estupor que alguns ameríndios não os amam”).

As cenas da reação ameríndia contra o poder provincial, largamente midiaticizadas, demonstra que nem todas as vozes que compõem a coletividade quebequense estão sendo ouvidas dentro da prática democrática. E o fato de se tratarem de ameríndios de língua inglesa representaria um fator a mais de desequilíbrio numa discussão para o fim do impasse com o governo provincial.

Na realidade, esta passagem do documentário aponta para o fato de que a construção de uma idéia de país, que abarque todos os cidadãos, demanda uma interrogação profunda sobre a dificuldade que as duas comunidades de origem européia, que se consideram fundadoras do Canadá - a de origem francesa e a de origem britânica - têm em incluir, na visão de povos fundadores, as comunidades autóctones que se encontravam anteriormente em território canadense. Pois, apesar do caráter multicultural da sociedade quebequense, ancorado numa política canadense de respeito a todas as minorias, ainda há muito o que se fazer para que as comunidades autóctones adquiram um estatuto de plena igualdade em solo nacional.

²⁴⁹ *ibid.*

Aliás, em outra cena, durante o congresso do Partido Quebequense, a questão autóctone é abordada onde o partido reconhece oficialmente o direito das comunidades das primeiras nações de serem autônomas dentro de um futuro Quebec soberano.

A complexidade da questão de um país que procura se constituir em bases multiculturais, como é o caso do Canada, pode ser também observada tomando por base a experiência do imigrante em sua chegada ao país. O diretor, em determinada passagem, se pergunta acerca da dificuldade em fazer com que o imigrante, recém chegado ao território canadense, compreenda as particularidades da luta de alguns pelo caráter distinto para o Quebec, e de outros por sua plena soberania. A dificuldade em compreender tal anseio se torna ainda mais complexa quando o documentário nos mostra um grupo de imigrantes, em vias de obter a cidadania canadense, mas que, para tal, deve prestar um juramento à coroa britânica e aos seus descendentes, afim de confirmar a sua opção pela nova pátria, o Canadá. Sem procurar indagar a fundo as conseqüências desse ato simbólico, o narrador simplesmente se pergunta provocativamente “qu’est-ce donc que ces nouveaux citoyens peuvent penser du débat constitutionnel ? Ils n’ont pas eu le temps d’assimiler notre culture, ni même d’apprendre notre histoire”²⁵⁰ (“o que é que estes novos cidadãos podem então pensar do debate constitucional ? Eles não tiveram tempo de assimilar nossa cultura, nem de aprender nossa história”).

²⁵⁰ *ibid.*.

Desta forma, o neo-canadense, desde a sua chegada, encontra-se num contexto dividido entre a pertença e a ruptura²⁵¹. Mas qual pertença ? Qual ruptura ? Como fazê-lo falar, então, de um país se ele não sabe realmente a que imaginário se referir ? Trata-se de uma dificuldade ainda maior quando atentamos para o fato de que o imigrante, ao chegar ao Canadá, carrega consigo uma série de representações culturais de sua terra de origem, assim como uma expectativa particular sobre a terra que escolheu para morar. As palavras da juíza responsável pela outorga da cidadania vêm confirmar tal expectativa :

Bonjour mesdames, mesdemoiselles, messieurs. Et bienvenus à cette session de la Cour de la citoyenneté canadienne. Nous savons tous qu'aujourd'hui c'est un grand jour pour vous, qui de votre propre gré et en toute liberté, sont devenus [sic] citoyens à part entière d'un des plus beaux et des plus extraordinaires pays du monde. Mais c'est aussi un grand jour pour le Canada et ses 26 millions de citoyens qui dans cette salle et par mon intermédiaire vous accueille avec amitié. Veuillez croire que le Canada est fier de vous et que c'est avec une grande joie qu'il accepte de faire de vous aujourd'hui des Canadiens à part entière.²⁵²

Em outro momento do documentário, quando a câmera nos apresenta a simulação de uma eleição numa escola secundária de Montreal, o narrador comenta que a maioria de seus estudantes secundaristas é constituída por estudantes de origens outras que a canadense francesa, e se pergunta : “qui parle à qui ? et pour qui?” (“quem fala com quem ? e para quem ?”), e completa, a seguir : “parlons-nous de souveraineté pour nous sentir chez

²⁵¹ Acerca desta problemática, referir-se aos artigos de Ana Rosa Neves Ramos, “Immigration et citoyenneté au Québec” (**Revista Interfaces Brasil/Canadá**, n. 7, no prelo, 2006) e “Desti(nation) Québec” (no prelo, 2006) com os quais colaborei.

²⁵² **LE MOUTON NOIR.**

nous entre nous ? ou pour qu'ils se sentent chez eux avec nous ?"²⁵³ (“nós falamos de soberania para nos sentir em casa conosco ? ou para que eles se sintam na casa deles conosco ?”). Neste sentido, o país para existir plenamente deve levar em conta todos os seus integrantes e negociar com eles para a construção de uma sociedade em que todos os anseios sejam respeitados.

Em *Les héritiers du mouton noir*, esta questão é retomada, ao reafirmar que a inserção do imigrante nas questões relativas ao estatuto do Quebec merece ainda ser melhor abordada e discutida pela coletividade. A questão de como fazer o imigrante “falar” o seu país de adoção, a partir de suas expectativas e experiências, ainda demanda um investimento dentro da prática democrática, pois o imigrante ainda se encontra frente à necessidade de compreender a especificidade da coletividade quebequense e de se posicionar frente a ela. Enquanto Denis Coderre enxerga a inserção do imigrante no Canadá como forma de dinamizar a economia canadense, Joseph Facal observa, durante a projeção de cenas da cerimônia de outorga de cidadania ocorrida no Parlamento de Quebec, em 2002, que um imigrante pode sim se integrar ao projeto soberanista quebequense, como foi o seu caso, “je conçois assez aisément qu'un immigrant ou fils d'immigrant puisse devenir souverainiste. Pourquoi pas ? C'était mon cas. Il peut en avoir d'autres”²⁵⁴ (“eu concebo facilmente que um imigrante ou filho de imigrante

²⁵³ *ibid.*.

²⁵⁴ **LES HÉRITIERS DU MOUTON NOIR**. Direção : Jacques Godbout. Produção : Éric Michel, Colette Loumède. Roteiro : Jacques Godbout. Montreal : ONF, 2003, 1 videocassete (80min.), VHS/NTSC, son, color.

possa se tornar soberanista. Por que não ? Foi o meu caso. Podem existir outros”).

Contudo, falar o país não se constitui uma tarefa fácil tampouco para aqueles que vivem cotidianamente a realidade da sociedade quebequense e que são considerados os herdeiros diretos da comunidade canadense francesa. Logo na abertura de *Le mouton noir*, o clima de indecisão e de que algo não está a contento se revela pelas imagens de um veículo numa autoestrada, num dia de chuva, imediatamente seguida de uma tomada do Parlamento canadense. A interferência da voz-over se dá logo após o surgimento do título onde podemos ver o cineasta Godbout, transformado em ator social de seu próprio filme, sentado à mesa, escrevendo. A seguir, ouvimos as suas palavras :

Juin 1990. Nous nageons dans l’absurde. Les premiers ministres avaient accepté il y a trois ans que le Québec intègre la Constitution à ses conditions. Aujourd’hui à deux semaines de l’échéance, l’accord de Meech est remis en question. Le discours se répète.²⁵⁵

Como é perceptível, o narrador nos lança de imediato o tema do documentário. A partir daí, o espectador estará diante de um verdadeiro diário dos principais atores sociais da política quebequense naquele momento de um Quebec em profunda transformação. Ao longo do documentário, as datas nos são anunciadas pelo narrador, durante um ano, começando com a data do desfile cívico de 25 de junho de 1990, em Montreal.

²⁵⁵ **LE MOUTON NOIR.**

No intuito de evidenciar que a discussão política, no início dos anos 90, é a repetição de todo um questionamento sobre o estatuto de sociedade distinta para o Quebec que se prolonga há décadas, o documentário, imediatamente após esta cena de abertura, nos mostra cenas de arquivo de outro filme do ONF/NFB, da série *Les artisans de notre Histoire* (1961-62). Este segundo filme de ficção aborda justamente a discussão sobre o estatuto da confederação canadense, ocorrida nos anos 60 do século XIX, colocando em destaque as principais personagens políticas envolvidas. Aliás, as imagens desse filme serão largamente empregadas pelo cineasta para tecer o fio condutor de seu documentário, numa sobreposição de cenas e discursos que dialogam entre si.

Aqui cabe destacar que o recurso freqüente a imagens de arquivo em todos os documentários de Godbout se insere num processo de resgate da própria história do cinema canadense tal qual ele vem sendo praticado pelo ONF/NFB ao longo de sua existência. Apesar do caráter didático e moralizante, conforme anteriormente destacado, os filmes produzidos por este organismo permitem a Godbout operar um recorte, reclassificar e realizar uma nova montagem, inserindo-os dentro de seus documentários, de forma a fazer com essas imagens de arquivo readquiram um sentido diferente, e apresentem um ponto de vista inesperado pelo novo sentido que passam a veicular. Elas escapam, assim, da ‘morte’ tal qual Derrida nos revela como o termo “mal de arquivo” :

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo (en mal d'archive). Escutando o idioma francês e nele, o atributo "en mal de", estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso

que o nome "mal" poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum "mal-de", nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está com mal de arquivo.²⁵⁶

Do mesmo modo, o cineasta procura preservar a sua própria história como cineasta, iniciada com a tradução para o francês de produções do ONF/NFB originalmente em língua inglesa.

O jogo entre o discurso verbal e a imagem de arquivo é algo sutil ao longo de todo o documentário. Numa determinada passagem, o discurso da personagem de MacDonald, célebre político canadense do século XIX, se sobrepõe às imagens de 1990, onde um jornalista está em vias de iniciar o seu jornal televisivo. Este recurso vem reforçar a afirmação do narrador de que a discussão em curso hoje é ainda o desdobramento daquela que ocorrera um século antes.

É, como se a dificuldade de se “falar” o país - mas que país ? - se inscrevesse na própria essência do país Canadá. E isto fica evidente quando o documentário nos mostra o quanto o caminho para a construção do país Quebec ainda é longo e incerto, ao nos mostrar novamente cenas de um veículo numa estrada, tendo como narração de fundo trechos dos discursos de René Levêque, em 1980, e Jean Lesage, em 1964.

²⁵⁶ DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo** : uma impressão freudiana. Trad. de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro : Relmé Dumará, 2001. p.118-19.

É uma estratégia que demonstra que toda a luta de se construir um país ainda não se encerrou ; para que ele continue a existir, temos ainda que continuar a falar dele. As imagens de tempo bom ou ruim que se alternam durante todo o filme, onde vemos dias de sol se alternarem com paisagens de verdadeiras borrascas de neve, reforçando que a discussão sobre o estatuto do país Quebec ainda conhecerá bons e maus momentos. Na sua essência o documentário evidencia que a discussão democrática deve continuar a existir para que politicamente o país continue o seu percurso, numa transposição para o documentário da posição do escritor ao afirmar que “mon pays ce n’est pas un pays, c’est l’hiver, c’est l’été, c’est parfois printemps, et souvent l’automne”²⁵⁷ (“meu país não é um país, é o inverno, é o verão, às vezes a primavera, e frequentemente o outono”).

A defesa da idéia de que a discussão não data de hoje com o uso de cenas do filme dos anos 60, ou o emprego somente da voz em sobreposição ao material filmado pelo cineasta e sua equipe, e até mesmo o emprego de cenas inteiras da antiga película em preto e branco, é uma constante em todo o documentário. Ele revela igualmente que o cineasta está sensível e consciente dos limites de sua arte e das estratégias a que pode recorrer para a montagem de seu filme. Trata-se, portanto, de uma abordagem que se inscreve numa atitude reflexiva ao nos chamar “a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário”²⁵⁸. Além disso, esta estratégia nos mostra o quanto o documentário procura se ‘colar’ à realidade e aos fatos históricos :

²⁵⁷ GODBOUT, Jacques. **Souvenirs Shop** : poèmes et proses 1956-1980. Montreal : Hexagone, 1984. p. 184.

L'auteur du *Mouton noir*, ami d'enfance de Robert Bourassa, interroge celui qui a dirigé le Québec à quatre reprises. Le ton détendu des conversations met en évidence les ficelles de plus en plus ténues avec lesquelles le premier ministre joue. Déçu de l'échec de Meech, harassé par la crise d'Oka, inquiet des ruades impétueuses des jeunes de son parti, fatigué sans doute d'un long règne d'atermoiements, l'ex-péager du pont Jacques Cartier se confie sans fard.²⁵⁹

Todavia, ao nosso ver, a postura por demais neutra do cineasta, travestido de narrador, traduz muito mais uma estratégia dar voz aos diversos atores sociais do documentário que integram a coletividade quebequense para que eles nos apresentem, cada um à sua maneira, a sua visão de país, convergentes ou não. Além disso, ela aponta para uma perplexidade do cineasta diante do cenário político com o qual ele se confronta. Neste sentido, num recurso de montagem consciente, o diretor estaria se alinhando muito provocativamente do lado do espectador também paralizado frente ao leque de imagens e posicionamentos referentes à questão do estatuto da província do Quebec que desfilam à sua frente sob a forma de testemunhos e de imagens de manifestações políticas tão díspares que poderiam levar à crença na impossibilidade de um entendimento entre as partes. No entanto, é o contrário que se sobressai vez que o documentário acaba justamente por mostrar o quanto o jogo democrático é algo que constitui a própria essência do Quebec.

Para tal, Godbout não convoca somente aqueles que estão diretamente ligados à cena política. Ele também convida o testemunho do cientista político Daniel Latouche e de seu colega cineasta Denis Arcand, que filmara

²⁵⁸ NICHOLS, Bill. *op. cit.* p. 63.

alguns anos antes o documentário *Le confort et l'indifférence*, de grande importância, por ocasião do primeiro referendo sobre a soberania do Quebec.

Longe de representar um impasse pela multiplicidade de posições, o documentário atinge o seu objetivo : fazer com que floresçam inúmeras concepções de país, ao procurar resgatar não só a voz daqueles que estão atuando na cena política, como também as vozes silenciadas, ausentes da cena pública. Somente a negociação pode dar lugar a uma sociedade em seu desejo de equilíbrio. Trata-se de uma postura que encontra a sua melhor expressão nas cenas finais do documentário onde os jovens líderes estudantis mergulham nas águas de um lago e opinam sobre o futuro político da província. A esta cena são mescladas cenas do desfile do feriado de São João Batista, em 1991, em Montreal, e cenas do filme de arquivo, acompanhadas do seguinte comentário :

MacDonald, Cartier, Trudeau, Lèveque, Mouroney, Bourrassa. Peu importe les hommes. Peu importe les compromis. En démocratie, le peuple est souverain et personne ne changera en mouton blanc le mouton noir que nous sommes.²⁶⁰

O fato é que a essência da coletividade quebequense foi a de nunca ter aceito pacificamente que um destino ou uma existência lhe fosse imposta. É um dos traços distintivos dessa coletividade : ser metaforizada pelo cineasta como uma ovelha negra dentro da família canadense por se recusar a aceitar se dobrar plenamente às vontades de um governo federal, sem ao menos protestar. Metáfora que encontra respaldo junto a uma parcela significativa

²⁵⁹ BELLEMARE, Yvon. **Jacques Godbout** : le devoir d'inquiéter. Quebec : Humanitas, 2000. p. 133.

²⁶⁰ **LE MOUTON NOIR.**

da coletividade quebequense, conforme nos é mostrado no desfile de 1990 em que uma gigantesca ovelha negra surge em cena e é ovacionada por aqueles que assistem ao desfile.

O comentário sobre a persistência dos quebequenses em reafirmar o caráter distinto de sua coletividade, no encerramento do documentário, é acompanhado da ficha técnica do filme, com imagens do cotidiano de Montreal, num fim de dia de belo pôr de sol. Podemos inferir aqui que o recurso esta cena remete para a existência de uma esperança que consiste justamente na continuidade da prática democrática.

Onze anos depois, a curiosidade e o desejo em saber como estão sendo realizadas, em nível político, as discussões para um novo pacto social para o Quebec, levaria o cineasta a filmar *Les héritiers du mouton noir*. No início do documentário, mais uma vez, somos apresentados ao tema que será desenvolvido. Assistimos, assim, a uma cena em que Godbout pega e recorta alguns jornais, onde figuram os nomes e fotos de alguns dos atores sociais de seu documentário anterior, acompanhadas da seguinte narração em voz-over :

Le cinématographe est une extraordinaire machine à explorer le temps. Reculons au siècle dernier. En 1990, à l'époque où je tournais *Le mouton noir*, j'avais rencontré cinq militants politiques : Jean-François Simard, Joseph Facal, Michel Bissonnette, Mario Dumont et Denis Coderre. Cinq jeunes alors dans la vingtaine. Qu'était-il devenu ?²⁶¹

De imediato, esses jovens ativistas políticos são recontextualizados, a partir das atividades que desenvolvem no presente. Enquanto alguns

exercem ainda um papel de destaque no cenário político quebequense, como os deputados Denis Coderre, Joseph Facal e Mario Dumont, outros, como Michel Bissonnette e Jean-François Simard, afastam-se dele a cada dia mais. Numa bela análise de semiótica visual, Godbout observaria, a este respeito, a importância da linguagem do corpo, por ocasião do encontro entre Michel Bissonnette e Joseph Facal, num restaurante chamado Thaïlande, ao mostrar aos dois uma foto do fim das filmagens de *Le mouton noir* :

Il y a toujours dans une photographie de groupe un personnage qui est un peu à l'extérieur de la photo. Et c'est cette personne qui très souvent quitte le domaine dans lequel il est photographié. Et, regardez où est placé Michel !²⁶²

Bissonnette concorda com a interpretação do cineasta e confirma que, desde aquela época, ele já estava pensando em se afastar da política. Aliás, na sua construção narrativa, Godbout recorrerá com frequência a inúmeras cenas de *Le mouton noir*, contrapondo testemunhos e imagens do passado com a situação, em 2002. Numa dessas cenas, o narrador se aproveitará das imagens recuperadas para se indagar sobre o real objetivo de seu primeiro documentário :

Pourquoi avons-nous tourné ce documentaire politique ? Le Québec une fois de plus se retrouvait dans le rôle du mouton noir de la confédération canadienne. Rejeté, parce qu'il n'acceptait pas d'entrer dans le rang. Et les premiers ministres n'avaient pas su intimer le projet de société distincte qu'ils avaient pourtant élaboré dans une maison secondaire dans les rives du lac Meech.²⁶³

²⁶¹ **LES HÉRITIERS DU MOUTON NOIR.**

²⁶² *ibid.*

²⁶³ *ibid.*

Uma das hipóteses para a compreensão sobre o emprego de cenas de seu documentário anterior, na elaboração do atual *Les héritiers du mouton noir*, aponta para o fato de que a questão do estatuto do Quebec no seio da confederação canadense ainda está em aberto. E que, mais particularmente, no que se refere aos quebequenses de origem canadense francesa, há a percepção de que eles ainda têm dificuldade em construir uma nova sociedade pela existência ainda de uma grande dificuldade em lidar com o seu passado. Afim de reforçar tal postura, às imagens de um lago é sobreposto o título do filme *Les héritiers du mouton noir* como que a nos informar que a ferida de Meech ainda não foi curada, apesar das águas tranqüilas que o lago evoca. Mas, diferentemente do fechamento de *Le mouton noir*, não vemos ninguém se banhando dentro de suas águas, o que remeteria para uma idéia de compasso de espera.

Porém, muito mais que acompanhar e ressituar a questão das relações políticas do Quebec no âmbito da confederação canadense, *Les héritiers du mouton noir* investirá numa interrogação acerca do esvaziamento da participação política dos cidadãos quebequenses no que se refere ao estatuto distinto da sociedade quebequense. Esvaziamento que resvala para um progressivo silenciamento e indiferença, capazes de comprometer o debate democrático acerca multiplicidade de idéias sobre o país Quebec que o discurso político poderia veicular. Bissonnette testemunhará tal visão quando defende diante da câmera que a população quebequense anseia por uma mudança no discurso político :

Je pense qu'il y a un contexte présentement où il y a une partie de la population qui est comme désabusée de la classe politique ... qui ne se retrouve pas dans un projet et qui veut du changement. Mais c'est pas la première fois dans l'histoire du Québec que la population veut du changement. À la nuance près que le changement qu'ils veulent, les discours traditionnels de changements, en alternance du Parti québécois et du Parti libéral, les gens y croient plus.²⁶⁴

Com o qual Joseph Facal concorda e acrescenta “c'est vrai qu'en ce moment il y a un désir chez des gens pour un autre type de discours ... quelque chose d'un petit peu plus proche, plus chaud, plus convivial”²⁶⁵ (“é verdade que neste momento há um desejo das pessoas por um outro tipo de discurso ... algo de mais um pouco mais próximo, mais caloroso, mais convivial”). Para Bissonnette a questão da participação política não reside na descrença no ato de fazer política, até porque ele defende que os quebequenses acreditam nela como instrumento de mudanças e que eles continuam a falar de política o tempo todo.

O documentário traçará, portanto, um quadro do momento presente, tendo por recurso um mergulho no passado recente da coletividade quebequense, na sua busca de respostas para as alternativas de futuro que restariam para o Quebec, num contexto de crescente interdependência de parâmetros culturais e identitários, externos à experiência vivida pela comunidade. Mais uma vez, o dilema da coletividade quebequense parece residir entre o abandono de seu passado ou o seu resgate, de forma a balizar o presente e o futuro da comunidade. Neste sentido, o cineasta se indaga acerca da pertinência do sentido de se fazer política nos dias atuais.

²⁶⁴ *ibid.*

²⁶⁵ *ibid.*

O documentário aponta que o ato de fazer política conhece uma profissionalização progressiva atualmente, em que o político defende cada vez menos as idéias do grupo que o elegeu e se dedica cada vez mais a uma transformação do espaço público em bem privado. Um claro exemplo disso nos é dado pela conversa entre Godbout e Denis Arcand acerca da atuação política de Mario Dumont, tido como um exemplo típico de político dessa nova geração de políticos profissionais. Aliás, o narrador reconhece que Dumont sabe muito bem como se situar diante das câmeras e que ele não ficaria surpreso, se algum dia, esse jovem político ocupasse o posto de primeiro ministro provincial, por sua grande habilidade midiática e por suas polêmicas propostas de um Estado minimamente organizado.

Nesta perspectiva, a postura desse jovem líder político mostrada pelo documentário coaduna com toda uma corrente de discussão contemporânea acerca da função da política na contemporaneidade :

Aussi la politique est-elle passée au crible et jugée. Le mode d'action des politiciens est jugé dans sa procédure même : ces techniciens de la loi et de la décision, quels sont leurs moyens, leurs procédés, leurs buts ? La politique n'est plus conçue comme une simple idée (l'idéal monarchiste, libéral, socialiste, révolutionnaire, etc.), mais comme un acte qui comporte une procédure, une technique et des procédés - C'est la "politique politicienne" : cet apparent pléonasm exprime en fait, par le redoublement de l'adjectif, l'aspect technicien de la politique - le politicien "faisant de la politique".²⁶⁶

Aprofundando a análise das pistas que esta discussão provoca, o diretor de *Les héritiers du mouton noir*, ao cruzar com Denis Arcand nas ruas de Montreal, durante as filmagens de *Les invasions barbares*, mostra-se

²⁶⁶ FIGARI, Joël. L'idée de politique a-t-elle encore un sens ? Site PhiloSophie. Disponível em : < <http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/index.php?lng=fr>>. Acesso em : 20/03/2005.

interessado em melhor compreender a dimensão adotada pelo cineasta de não falar do Quebec em termos políticos na sua obra, apesar do aparente conflito de gerações entre as personagens de seu filme. Em resposta a Godbout, Denis Arcand se serve de uma frase de Rémy, personagem central de sua trama, ao afirmar ter "un fils ambitieux, puritain et capitaliste ... moi qui ai toujours été un socialiste voluptueux"²⁶⁷ (“um filho ambicioso, puritano e capitalista ... eu que sempre fui um socialista voluptuoso”), o que faz com que Godbout lhe pergunte logo a seguir :

ce qui tu dis dans le fond c'est comme si ... ah ... y avait une génération qui a voté péquiste et qui a été dans une gauche voluptueuse effectivement ... la tienne ... celle de Bernard Landry et qui fait face tout à coup à une génération qui est celle de Dumont... plus sérieuse.²⁶⁸

com o que Denis Arcand concorda e acrescenta :

qui veut être efficace ... qui souffre du fait que les hôpitaux sont dans un état totalement bordélique et qui dit ça peut plus durer ... alors appeler la gauche la droite en haut en bas on s'en fout ... il faut que ça marche ... et pis on a été dans des CEGEPS qui marchaient pas et on a envie d'avoir une vraie éducation ... en tout cas ... que nos enfants à nous aient une vraie éducation et ainsi de suite.²⁶⁹

Interessado ainda em perceber um pouco mais o alcance da postura de Arcand, Godbout acaba por lhe perguntar, se de modo geral, as outras personagens de seu longa metragem se preocupariam com questões políticas, com o que o diretor discorda de forma categórica :

²⁶⁷ **LES HÉRITIERS DU MOUTON NOIR.**

²⁶⁸ *ibid.*.

²⁶⁹ *ibid.*.

dans mon film pas du tout ... pas du tout ... ça ne les intéresse pas ... ils mentionnent pas ... c'est le dernier de leurs soucis ... ils ont ... ils ont d'autres choses en tête ... c'est peut-être moi ça ... c'est possible ... c'est moi qui écrit ... alors c'est peut-être pas la vérité de toute la génération actuelle ... mais en tout cas moi je ne m'en soucie plus donc mes personnages non plus.²⁷⁰

É interessante destacar que, apesar do teor de indiferença em seu depoimento, Denis Arcand se reconhece como um dos herdeiros da ovelha negra Quebec em sua reivindicação histórica pelo reconhecimento do caráter de sociedade distinta perante o resto do Canadá. Assim como Godbout, Arcand pertence a uma geração que lutou para concretizar os ideais nascidos com a Revolução Tranqüila, tendo sido ele mesmo um dos primeiros expoentes do cinema de ficção nos anos 60 e diretor de inúmeros documentários relevantes para a discussão sobre a constituição da identidade da coletividade quebequense.

Cabe ressaltar ainda que, como estudante de história da Université de Montréal, Arcand co-dirigira a ficção *Seul ou avec d'autres* (1962), juntamente com Denis Héroux e Stéphane Venne. Diretor de vários documentários, Arcand viria a se destacar, sobretudo, com os filmes *On est au coton* (1970), *Québec : Duplessis et après* (1972) e *Le confort et l'indifférence* (1981), sendo visto como um “observateur brillant qui n’a de cesse de poser sur la société québécoise un regard critique”²⁷¹ (“observador brilhante que não parou de propor um olhar crítico sobre a sociedade quebequense”).

Na comparação entre a postura de Jacques Godbout e a de seu colega, Denis Arcand, o que cabe destacar é que o primeiro persiste na sua

²⁷⁰ *ibid.*.

caminhada solitária, ao longo de cinco décadas, como um cineasta prioritariamente de filmes documentários. Apesar de ter tido dirigido filmes de ficção, há uma clara opção pessoal pelo cinema documentário que, a seu ver, seria a melhor tradução de um trabalho de leitura dos dilemas identitários experimentados pelos indivíduos e pelas coletividades.

Assim, a luta política dos jovens líderes estudantis em *Le mouton noir* cederá lugar a um progressivo desengajamento de boa parte deles em *Les héritiers du mouton noir* o que cria uma interação de perspectivas com o filme de Arcand em sua leitura sobre a contemporaneidade. Nesta retomada temática, o diretor acaba por mostrar o retrato de um Quebec onde os cidadãos, transformados em meros indivíduos, lançam-se cada vez mais à procura de uma felicidade que não está necessariamente baseada no projeto de afirmação de uma coletividade distinta, nem unicamente na luta em fazer valer a multiplicidade de vozes que são a base para uma idéia de país plural e pluriforme.

Neste sentido, a ficção de Arcand e a realidade de Godbout interagem, mais uma vez, pela constatação que, tanto a personagem de Sébastien (*Les invasions barbares*), quanto uma parte significativa dos jovens líderes políticos entrevistados por Godbout, se inscrevem numa realidade, que poderíamos chamar de pós-nacionalista, na medida em que a questão nacional não ocupa mais o centro de suas preocupações. Facal, um social democrata assumido, reconhece cada vez mais essa dificuldade e Michel Bissonnette afirma que a seção política vem depois das notícias econômicas

²⁷¹ JEAN, Marcel. *op. cit.* p. 73.

ou de lazer em sua leitura cotidiana de jornais. Facal optará, inclusive, no ano de 2003, por abandonar a cena política, passando a se dedicar à sua família, como o documentário nos mostra.

Mario Dumont será um dos poucos a continuar a fazer política e, através dela, a acreditar na criação de um país diferente num futuro próximo, a ponto de ter fundado a sua própria agremiação política. Por sua vez, Denis Coderre, na qualidade de deputado junto ao parlamento federal, continua a acreditar na viabilidade de um Quebec integrado à confederação canadense.

Apesar destes exemplos, não seria de todo incorreto afirmar que a maior parte da geração retratada onze anos antes vem sendo substituída, nos dias atuais, por outra geração sufocada por um processo de globalização que expõe a crise das utopias nacionais e o silenciamento das múltiplas vozes que nos falariam, cada uma de sua forma, de uma pertença a um imaginário coletivo ?

Uma das chaves para a compreensão do objetivo proposto em *Le mouton noir* e *Les héritiers du mouton noir* - falar do país Quebec -, através da discussão de sua situação política, encontra-se no testemunho do cientista político Daniel Latouche que compara a província a uma casa. Ele aponta, assim, para uma nova dimensão do problema da inserção da coletividade quebequense no espaço norte-americano. Desta forma, sua visão da situação do Quebec em *Le mouton noir* é resgatada quando coloca que :

Il y a toute la question de.. quel type de maison, tu fais ? Le Québec, il existe déjà depuis trois siècles. On a l'image... nous tous dans la tête d'une sorte de vieux Québec. Est-ce que c'est ce vieux Québec-là qu'on fait ou si on recommence à zéro ? (...) et le vrai problème c'est

que lorsqu'on regarde la maison de l'extérieur elle est terminée parce que la maison ou l'environnement n'a pas changé comme l'environnement du Québec aujourd'hui. Lorsqu'on arrive à l'intérieur on se rend compte que c'est une façade c'est un décor donc il y a encore énormément de travail à faire. C'est comme le Québec, on a des bouts qui sont prêts²⁷²

Onze anos depois, o cineasta continua fascinado com a capacidade do cientista político em produzir metáforas. Latouche mais uma vez vem para a cena, tendo ainda a sua casa como metáfora da situação do Quebec. Godbout o visita e aponta para uma porta que já causara problemas ao cientista político no passado. Latouche lhe responde e diz que manteve a porta em estilo francês, mas que teve de trocar a fechadura por uma fechadura americana, pois essa era a única forma de conseguir fazer as chaves. E completa :

Au fond ça ... aussi ... là ... c'est peut-être une exagération ... ça commence à de plus en plus ressembler au Québec... donc le visage français du Québec mais les clés pour le comprendre sont des clés en tout cas nord américaines²⁷³

Não estamos aqui falando do hibridismo que moldaria o imaginário coletivo quebequense, tal qual apontado por Bernd em seu artigo ? Ou seja, o cineasta aponta para a impossibilidade de se compreender hoje os desafios presentes para a sua coletividade sem se levar em consideração todos os aspectos que a moldam. Tal postura é reforçada, quando em outro momento do documentário, Latouche novamente contrapõe o seu testemunho :

Je trouve que cette fois-ci l'offre d'idées au Québec est beaucoup plus grande. On n'est plus juste fédéraliste, souverainiste, ou de gauche

²⁷² **LES HÉRITIERS DU MOUTON NOIR.**

²⁷³ *ibid.*.

ou de droite. Il toute sorte de divisions à l'intérieur des deux groupes ce qui fait que ... et en plus de ça, au Québec nos divisions ne correspondent non plus aux divisions qui existent dans le reste du Canada, tout à fait. On recontinue avec, dans le fond, avec notre statut de mouton noir. **L'Action démocratique** [partido fundado por Dumont, grifo nosso] n'existe pas dans le reste du Canada. (...) C'est beaucoup plus une question de générations, ici. Au Canada anglais, je ne sais pas s'il sont éternels, les autres générations ça ne semble pas les toucher et nous autres ça nous touche beaucoup plus.²⁷⁴

Isto porque os critérios etnicistas que, durante décadas, se apoiavam no fato do Quebec ser uma coletividade composta majoritariamente por canadenses franceses, não mais encontra o seu espaço, nem sustentação, nos dias atuais. Logo, o país tem de buscar (re)negociar com os seus integrantes a sua nova constituição identitária, respeitando a crescente quantidade de posicionamentos acerca do estatuto da sociedade quebequense que se apresenta para discussão. Trata-se de uma percepção, transformada em estratégia política, que o documentário nos mostra quando apresenta o liberal Denis Coderre numa reunião com comunidades estrangeiras que residem em Montreal, durante a sua campanha de reeleição como deputado federal.

Por outro lado, há também uma postura em *Les héritiers du mouton noir* de detalhar, escutar e colocar em evidência os traços e características do povo quebequense, inserido, nos dias atuais, num processo de globalização econômica e de certo descaso com a participação do cidadão na vida política local. Aliás, a recepção do documentário de Godbout junto ao público quebequense reflete justamente a vertente que o filme coloca em destaque, a saber, a impossibilidade de se continuar a pensar o Quebec da mesma forma como era feito dez anos antes :

²⁷⁴ *ibid.*

Dans une société de plus en plus ouverte sur le monde et ses problèmes, les considérations politiques des québécoises et des québécois ont été reléguées au second plan. En effet, il est aisé d'oublier ses aspirations politiques lorsque nous sommes mis en contact avec les difficultés des populations des pays démunis. Comment garder les mêmes principes vieux d'une dizaine d'années ? Quand le monde est en changement perpétuel il est difficile de rester avec les mêmes préoccupations.²⁷⁵

Entretanto, o cineasta Godbout tem consciência de que a verdade é da ordem do discurso, e que as todas nossas ações estão inscritas em sistemas de representações. Partindo de uma releitura da questão política, a preocupação presente no documentário se moldará pelo progressivo distanciamento que a sociedade quebequense poderia efetuar em relação ao seu direito de se fazer ouvir em seus anseios dentro do campo da política tradicional, como a demonstrar talvez que a idéia de país, do ponto de vista de sua configuração política tradicional, não encontra mais o seu espaço na vida social.

O enfraquecimento do campo político como espaço de reivindicação dos grupos sociais não estaria associado ao surgimento de movimentos mais amplos de reivindicação da cidadania, como, por exemplo, os movimentos da sociedade civil organizada ? Com isto as reivindicações locais encontrariam cada vez menos espaço numa agenda que se volta cada vez mais para problemas que ultrapassam a realidade imediata da coletividade quebequense. Neste sentido, *Les héritiers du mouton noir* procura chamar a atenção do espectador de que a cena política tradicional, mesmo esvaziada, ainda é um dos espaços de negociação para a coletividade quebequense. O

seu abandono só contribuirá para o silenciamento da discussão sobre qual Quebec deve existir a partir da livre escolha de seus cidadãos.

É dentro desta perspectiva que Jean-François Simard, por ocasião da perda das eleições provinciais de 2003 para os liberais, afirma que o mais importante é justamente a prática democrática com o exercício de cidadania. Ao nos falar do judô, esporte que ele pratica, uma interessante analogia é construída :

La politique ressemble beaucoup au judo au sens qu'il y a une dimension de combat ... je pense que c'est un sport qui comme tous les sports d'ailleurs ... mais particulièrement celui-là qui conditionne à ... comment dire ? ... à une bonne citoyenneté. C'est un sport qui repose sur le respect de l'autre. On ne peut pas le pratiquer seul ... et pour pratiquer ce sport avec amour, il faut d'abord respecter la personne qui est en face de soi, sa condition physique, son âge, etc. En un sens, il y a un rapport très direct avec la citoyenneté parce que, pour exercer une bonne citoyenneté, il faut d'abord respecter l'autre.²⁷⁶

A luta do cineasta em continuar a nos falar do seu país, de forma cada vez mais pessoal, encontra outra frente de batalha na apropriação da História através de seus filmes documentários mais recentes. Acreditando ser dever dos cineastas afrontar os historiadores porque mesmo estes possuem opiniões diversas e, muitas vezes, pontos de vista contraditórios acerca de um fato ou situação, o cineasta, ao dirigir dois documentários, *Traître ou Patriote* e *Le sort de l'Amérique*, procura mostrar que o questionamento sobre a história oficial do Quebec estará no centro do enquadramento da câmera :

²⁷⁵ Avaliação de um leitor do jornal *Voir* do Montreal do documentário *Les héritiers du mouton noir*. Disponível em <<http://www.voir.ca>>. Acesso em 09/12/2003.

²⁷⁶ **LES HÉRITIERS DU MOUTON NOIR.**

Hier l'histoire nationale au Québec devait servir la langue et la foi. Aujourd'hui, on lui demande de parler de nos ancêtres les autochtones, décrire, outre les Régimes français et anglais, le rôle des Métis, de tenir compte de différentes vagues d'émigrés, des guerres mondiales et des sensibilités culturelles.

Pour ce faire, on nomme habituellement un comité qui répondra à la commande jusqu'à ce qu'une nouvelle génération s'avise que cette histoire n'est plus conforme aux objectifs gouvernementaux. C'est là l'histoire de l'histoire.²⁷⁷

Godbout se alinha aqui com o pensamento de Bouchard quando este defende um trabalho atual de resgate da memória da herança canadense francesa como forma de mostrar que ela ainda tem participação ativa na configuração do presente quebequense, ao dizer muito da luta daquela coletividade em se fazer respeitar. Neste sentido, a história oficial enquanto mito fundador é colocada em questionamento, sobretudo, pela construção de representações equivocadas da coletividade quebequense, ocorridas em momentos particulares :

La société franco-québécoise des années 1840-1850 à 1940-1950 offre de ce point de vue un champ de recherches des plus intéressants. Les élites (en grande majorité conservatrices) ont construit une culture nationale dans laquelle entraient des représentations quasi fantaisistes, contredites par les données empiriques les plus immédiates.²⁷⁸

O título *Traître ou Patriote* é por si só uma pista para a compreensão do documentário de Godbout. No filme, o cineasta procura vislumbrar o porquê do esquecimento, pela história oficial, da biografia de seu tio-avô, Adélard Godbout, primeiro ministro provincial entre 1939 e 1944.

²⁷⁷ GODBOUT, Jacques (1999). *op. cit.* p. 43.

²⁷⁸ BOUCHARD, Gérard (2003). *op. cit.* p. 10.

A despeito de suas realizações, como o direito de voto para as mulheres, a inauguração dos novos locais para a Université de Montréal, o enfrentamento do poder católico na província com uma reforma escolar ousada ou a criação de Hydro-Québec, o antigo primeiro ministro do Quebec, na visão de seu sobrinho, teria sido “apagado” da história, e considerado traidor por boa parte da sociedade quebequense. A traição de Adélard Godbout residiria na sua posição acerca do envio de soldados quebequenses para a frente de batalha, durante a Segunda Grande Guerra, e da adoção de um sistema público de assistência social com o auxílio do governo federal.

Num estilo em que “le “je” s’est imposé. Je ne trouvais pas d’autre façon d’aborder le sujet. Comment faire un film quand on est impliqué dedans ?”²⁷⁹ (“o “eu” se impôs. Eu não achava outra forma de tratar o assunto. Como fazer um filme quando se está implicado nele?”) o documentário “révèle les sources de mes propres hésitations. Où commence le traître ? Où finit le patriote ? Chaque fois que je vois se pointer un nationalisme ethnique, je suis inquiet”²⁸⁰ (“revela as fontes de minhas próprias hesitações. Onde começa o traidor ? Onde termina o patriota ? Cada vez que vejo surgir um nacionalismo étnico, fico inquieto”).

Para comprovar a sua postura, o documentarista adentra o encontro anual de historiadores promovido pela McGill University, fortuitamente intitulado “L’avenir de notre passé” (“O futuro de nosso passado”). Inicialmente, Godbout interroga alguns historiadores canadenses anglófonos

²⁷⁹ Entrevista concedida por Jacques Godbout ao Office national du film, disponível em : <www.onf.ca>. Acesso em : 11/07/2003.

e francófonos sobre o que eles considerariam como o fato mais marcante da última Grande Guerra. Após recolher algumas opiniões diversas, e de posse de um quadro que retrata o seu tio-avô, o cineasta, atuando mais uma vez como ator social de seu próprio documentário, pergunta a outros historiadores presentes se algum deles reconhece a personagem da tela. Ao cabo de alguns minutos de interrogação, evidencia-se a dificuldade da maioria absoluta dos historiadores entrevistados em identificar a personagem retratada.

Na cena seguinte, não havendo imagens ou qualquer indicio de que o quadro tinha sido mostrado ao historiador quebequense Gérard Bouchard, surge o seu testemunho que nos fala das dificuldades dos historiadores em lidar com o que ele denomina a *mémoire honteuse* (*memória envergonhada*) de uma coletividade :

Moi, je pense qu'il y a quelque chose d'extrêmement intéressant là, du point de vue de l'historien. Et ça se rattache au phénomène général qu'on trouve dans toutes les collectivités où il y a comme des noeuds qui se font dans le fil de la mémoire, si vous voulez. En général, ça correspond à des expériences traumatisantes qui créent une sorte de malaise dans ces cultures et d'autant suite la mémoire essaie de se distancer d'une façon ou d'une autre. En général, en les enveloppant de silence etc mais il y a très carrément un malaise dans tout ça et les historiens, par exemple, travaillent très peu sur ces périodes ou ces événements. On en parle à mots couverts.²⁸¹

Bouchard completa o seu raciocínio, afirmando que o Quebec sempre teve dificuldades históricas em abordar os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, assim como os da Primeira Grande Guerra. E isto se

²⁸⁰ *ibid.*

²⁸¹ **TRÂITRE OU PATRIOTE**. Direção: Jacques Godbout. Roteiro: Jacques Godbout. Montreal : ONF, 2003. 1 videocassete (82Min), VHS/NTSC, son., color.

explicaria, no caso dos acontecimentos dos anos quarenta, pela reação provincial contra a imposição do serviço militar obrigatório aos jovens quebequenses pelo governo canadense. Nesta via, o filme procurará nos falar do país Quebec em gestação nos anos quarenta em que uma elite e um meio clerical conservadores estão em confronto com os atos de um primeiro ministro que está preocupado com o desenvolvimento da província e ciente do perigo que o regime hitlerista representa para a harmonia das nações democráticas. Sendo assim, Adélar Godbout mesmo tendo se comprometido a não efetuar uma convocação obrigatória de soldados para o campo de batalha na Europa, pouco a pouco se vê na posição de ser obrigado a se alinhar ao governo federal canadense, na medida em que o voluntariado não mais satisfazia a necessidade de soldados para a guerra em curso.

Contribuirá ainda para a visão de traidor, a derrota na Batalha de Dieppe, atribuída à participação ostensiva de soldados voluntários canadenses franceses despreparados e abandonados, segundo parte da imprensa provincial conservadora, numa clara omissão do fato de que o contingente canadense francês compunha somente uma parte do total de mortos e feridos em conflito. Na realidade, Adélar Godbout não seria um patriota por ter alinhado o Quebec com os Aliados e evitando que a sociedade quebequense viesse a mergulhar de vez no ostracismo ? Ou quando estimulou a participação feminina no esforço de guerra ? Ou ainda pela importância que dedicou à industrialização da província, num momento em que ela vivia claramente um processo de urbanização crescente ? É por estas razões que o cineasta afirma ao término do documentário que “je veux

remercier mon grand oncle de nous avoir enseigné la vertu de la lucidité”²⁸² (“quero agradecer meu tio-avô por nos ter ensinado a virtude da lucidez”).

O documentário nos mostrará ainda imagens campestres nos créditos de sua abertura como forma de sintetizar um espírito de transformação em curso, de um mundo rural para um mundo urbano, que o período de governo de Godbout representou. O emprego de imagens de arquivo da família Godbout ou de imagens dos anos quarenta presentes em arquivos do ONF e de acervos estadunidenses contribuem também para mostrar que, a despeito do conservadorismo reinante, a sociedade quebequense estava em vias de transformação. Ademais, o documentário vai se empenhar igualmente em operar uma desmitificação da participação do Quebec na guerra :

La mémoire et l’histoire, ce n’est pas la même chose. Les Canadiens français n’ont pas réglé leurs problèmes avec la guerre. Pourtant, comme le dit Paul-André Comeau dans mon film, la guerre a amélioré notre niveau de vie. Les Canadiens français sont devenus financièrement à l’aise, pas si perdants que ça. On a gardé l’impression que la bataille de Dieppe a transformé les Canadiens français en chair à canon, que nous avons été de pures victimes envoyées intentionnellement à la boucherie, mais des Canadiens français sont aussi morts en Normandie. On a choisi le rôle de victimes et on s’y cramponne. La mémoire honteuse, c’est aussi cet embarras collectif d’avoir penché du côté de Franco et de Mussolini au cours de la dernière guerre. Il faudra bien un jour y faire face. L’héritage de Adélard Godbout s’est égaré au milieu de la confusion de ces perceptions.²⁸³

A dificuldade da coletividade canadense francesa em perceber o que realmente estava em jogo naquele período, é exemplificada, em outro momento do documentário, quando o historiador Éric Amyot destaca que

²⁸² *ibid.*

uma grande parcela dos canadenses franceses enxergava, na figura de Pétain, o grande herói da Primeira Grande Guerra e, por conseguinte, ele era visto, durante o grande conflito, como o garantidor de uma coesão nacional e dos valores tradicionais de uma França, que, apesar de ocupada, ainda dava a impressão de coesão e homogeneidade.

Numa sociedade conservadora que valorizava e vivenciava equivocadamente a importância de uma cultura francesa transposta inteiramente para o outro lado do Atlântico, não era de se estranhar que grande parcela da sociedade quebequense fosse incapaz de perceber o que realmente estava em jogo em solo europeu. Mais uma vez, o documentário investirá contra o pensamento equivocado na construção do imaginário coletivo quebequense, tal qual formulado por Bouchard, a partir do qual :

toute collectivité se donne une définition d'elle-même et des autres, au passé, au présent et au futur ou, en d'autres mots, tout ce qui compose une vision du monde, au sens le plus étendu du terme, incluant l'identité, la mémoire et l'utopie.²⁸⁴

Partindo dos princípios apontados por Bouchard, o cineasta levará ainda o espectador a um questionamento sobre as razões que fizeram com que a memória coletiva dos quebequenses apagasse o nome de seu tio de boa parte da historiografia oficial.

Mais uma vez estruturado numa forma participativa de fazer cinema documentário, *Traître ou Patriote*, é uma narrativa pessoal em que o cineasta vai investir contra uma amnésia nacional, através de uma história

²⁸³ Entrevista concedida por Jacques Godbout ao Office national du film, disponível em : <www.onf.ca>. Acesso em : 11/07/2003.

apaixonante, e colocar em evidência que o discurso oficial incentivou a constituição de uma memória envergonhada do passado canadense francês.

Em outra passagem, Godbout conversa com o seu colega cineasta e escritor Josh Freed que pergunta ao autor de *Salut Galarneau !* acerca das razões que o levaram, décadas depois, a fazer um filme sobre o seu tio-avô. Visivelmente perturbado, o cineasta medita por alguns instantes e responde que “je suis plus vieux et je ... (ri de seu comentário) je suis un peu fou”²⁸⁵ (“eu estou mais velho e eu .. eu estou um pouco louco”). Desta forma, ele responde também, e de forma indireta, a uma pergunta anterior de Freed que lhe indagara se o seu filme seria um filme político ou pessoal. Na realidade, Godbout quer seu filme como político e pessoal. Pois, de fato, a idéia de traidor atribuída ao tio-avô de Jacques Godbout poderia ser aplicada, em determinada medida, também ao seu sobrinho.

Em primeiro lugar, há o incômodo do cineasta em nunca ter vislumbrado o percurso de seu parente como um tema possível para a sua prática cinematográfica. Assim, ele poderia ser visto como um traidor da própria história de sua família ao silenciar sobre o tema. Além da discussão sobre a própria essência do filme documentário, esta cena evidencia que o cineasta não hesita em se transformar em ator social de sua própria película ao discorrer sobre o trauma que representou para ele a perda das eleições provinciais por Adélard Godbout, em 1944.

Em segundo lugar, devemos também levar em consideração o caráter polêmico da própria postura do artista Jacques Godbout, ao longo de sua

²⁸⁴ BOUCHARD, Gérard (2003). *op. cit.* p. 12-3.

²⁸⁵ **TRAÎTRE OU PATRIOTE.**

inscrição como intelectual no cenário cultural quebequense, evitando se inscrever numa pertença ou numa postura definida contra ou a favor a soberania do Quebec. À pergunta Adélard Godbout, traidor ou patriota, podemos sobrepôr, a questão Jacques Godbout, traidor ou patriota ?

Ao partir de uma experiência pessoal, e ao procurar nos falar dos fatos de outra forma, o documentário vai se contrapor a uma idéia de país sustentada sobre uma história que investira na inferiorização do passado canadense francês. Neste sentido, é papel ainda do cineasta investir a sua atenção no reconhecimento dos malefícios para o imaginário da coletividade de uma postura que exclua ou leia incorretamente o seu passado :

L'amnésie est aussi une dimension de l'histoire. On sait comment les régimes communistes se permettaient de faire disparaître, jusque sur les photos officielles, les personnages tombés en disgrâce. Les régimes démocratiques ne sont pas plus à l'abri des ces distorsions historiques. Il suffit de classer comme traître à la patrie celui dont on veut se débarrasser. Godbout, tout en appuyant l'effort de guerre du Canada, aurait préféré éviter la conscription. L'élite nationaliste, persuadée que son ennemi était l'Anglais, ne croyait pas nécessaire de lutter contre l'Allemagne hitlérienne. Quand la guerre cessa, et que l'on découvrit l'horreur nazi, les nationalistes s'assurèrent que l'histoire oublierait Godbout et les années de guerre. Il s'agit, étrangement, d'un autre événement international (comme en 1759) que l'on préféra traiter comme une affaire de famille.²⁸⁶

Cabe ressaltar que o documentário opta por uma estrutura tradicional de entrevistas e de recuperação de imagens de arquivo. Porém, a chave de leitura mais contundente ali presente reside, mais uma vez, na metáfora da casa, agora presente na ocupação progressiva de um apartamento alugado pelo cineasta para a preparação do documentário. No início da película, acompanhamos Godbout em seu trabalho de mobiliar pouco a pouco um

²⁸⁶ GODBOUT, Jacques (1999). *op. cit.* p. 43.

apartamento vazio com objetos dos anos quarenta e móveis atuais. À medida em que o filme progride, o apartamento vai sendo mobiliado, tendo, em uma de suas paredes, uma foto gigante de uma cidade em ruínas e com um soldado caminhando pelos escombros. Para falar do país é preciso, efetivamente, ocupar o seu espaço e se apropriar de seus lugares de memória, mesmo aqueles que são vistos como inferiores. Assim, a grande imagem do soldado caminhando dentre os destroços pode nos remeter à importância da lembrança. Por que é, então, que a divisa do Quebec teria sido esquecida em se tratando deste período tão importante para a coletividade ?

É neste espaço que Godbout receberá a maior parte de seus entrevistados e onde também ouvirá alguns dos discursos feitos por seu tio-avô e assistirá a trechos de filmes de época. Trata-se de outra chave de leitura para o documentário na medida em que Godbout procuraria pouco a pouco a fazer história, mas com os olhos de um cineasta.

Num paralelo entre a vida nos anos quarenta e a vida atual do cineasta tentando compreender este passado recente, o apartamento está num aparente contraste com a paisagem rural do início do filme e se transforma em verdadeiro lugar de memória física daquele período com um rádio antigo, recortes de jornais de época, pilhas de bobinas de filmes e, sobretudo, uma cama de campanha sobre a qual o diretor deitará no término de seu filme, como se aguardasse a reabilitação da participação de seu tio-avô, e de forma ampliada, dos canadenses franceses naquele período, na história do Quebec e do Canadá. Desta forma, o cineasta acredita estar contribuindo ao falar de uma idéia de país ausente nos manuais de história.

Em *Traître ou patriote*, a noção de memória envergonhada ocupa o centro das atenções, e do diretor. O documentário vai procurar justamente reverter um imaginário equivocados, fazendo com que a memória coletiva do quebequense acerca do período retratado adquira traços de uma história reabilitada e sem inferioridades.

Este mesmo recurso, já tinha sido utilizado no documentário *Le sort de l'Amérique* (1996) que procura ser uma resposta ao que poderia ter acontecido em 13 de setembro de 1759, durante a Batalha das Planícies de Abraham. Foi o momento que consagrou a vitória dos ingleses sobre os franceses e a conquista da Nouvelle France pela coroa britânica.

O título do documentário investe numa dupla significação. Em primeiro lugar, a palavra “sort” remete a um destino, a uma sina, e a tentativa de reconstituição dos fatos históricos ao longo do documentário vem justamente corroborar tal aspecto. Por outro lado, foneticamente as palavras “le sort” podem remeter a destino, indicando algo que se situa no futuro, o desenvolvimento de algo, num jogo de palavras com “l’essor”. O documentário vai procurar trabalhar nesta dupla leitura, investindo numa recuperação arquivística dos dados históricos no sentido de apontar para uma nova leitura do tema abordado. Com isto, ele procurará mostrar que o fato histórico, ocorrido em 13 de setembro de 1759, pertence à esfera de uma disputa histórica entre franceses e ingleses cujas origens remontam ao século XI. É neste sentido que o imaginário canadense francês não deveria ter incorporado este fato histórico como uma derrota, um fracasso, de sua coletividade.

Na montagem de sua narrativa de desconstrução da recepção do fato histórico, *Le sort de l'Amérique* procurará se construir justamente a partir da discussão sobre os limites entre documentário e ficção. Ao encontrar com René-Daniel Dubois, em Greenwich, logo no início do filme, Godbout aceita a colaboração do dramaturgo e roteirista para o seu documentário, já que ambos estão trabalhando com o mesmo tema. Enquanto Dubois envereda pelo caminho de construir um roteiro de ficção para produtores estadunidenses, Godbout e seu assistente, Philippe Falardeau, objetivam construir um documentário para compreender como ocorreram os fatos que culminaram com a cessão definitiva do Quebec aos ingleses.

Durante todo o filme, a personagem de René-Daniel Dubois representa o desequilíbrio que o filme encarna, a tal ponto que, numa cena posterior, Falardeau e Godbout encenam um diálogo em que os dois mostram estar visivelmente constrangidos com os rumos que o documentário tomou. Ao comentário de Falardeau, “en essayant de documenter la réalité en suivant sa fiction à lui, j’ai l’impression que la fiction est en train de nous bouffer” (“procurando documentar a realidade de acordo com a sua ficção, tenho a impressão que a ficção está nos devorando”), Godbout responde não estar preocupado e completa, defendendo a dimensão imaginária de um povo, com as seguintes palavras : “pour dire la vérité d’une histoire comme celle-ci il faut savoir mentir jusqu’à un certain point. Il faut mentir pour dire la vérité des choses”²⁸⁷ (“para dizer a verdade de uma história como esta é preciso

²⁸⁷ **LE SORT DE L'AMÉRIQUE.** Direção : Jacques Godbout. Assistente : Philippe Falardeau. Produção : Éric Michel. Roteiro : Jacques Godbout, René-Daniel Dubois, Philippe Falardeau, Louise Leroux. Montreal : ONF, 1996, 1 videocassete (90min.), VHS/NTSC, son, color.

saber mentir até um certo ponto. É preciso mentir para dizer a verdade das coisas”).

Neste momento, René-Daniel Dubois ressurge e instiga Falardeau a continuar a defender o ponto de vista de um documentarista e Godbout a insistir na sua idéia de dimensão imaginária de um povo. Trata-se de uma passagem em que os limites da re-presentação da realidade são colocados de forma explícita a tal ponto que Godbout no encerramento da cena, volta-se para a câmara, e falando ao espectador, provocativamente, pergunta-lhe : “Qu’est-ce que vous en pensez, messieurs ?”²⁸⁸ (“o que os senhores pensam sobre isto ?”).

Le sort de l’Amérique apresenta igualmente um outro exemplo de uma forma diferente de se fazer documentário quando, num diálogo entre Jacques Godbout e seu colega René-Daniel, o cineasta confessa a sua estranha motivação para a realização de um documentário sobre o tema. A idéia de realizar um documentário sobre o que realmente aconteceu nas Planícies d’Abraham, em 13 de setembro de 1759, surgira, na realidade, de um comentário que seu pai fizera, pouco antes de morrer :

Écoute ... parce que mon père était un libéral anglophile qui a toujours cru au Canada mais il a toujours cru au Canada (...) et avant de mourir, il m’a dit : “mais n’oublie pas, Jacques, que les Anglais ont brûlé nos fermes, ont brûlé nos maisons” .. puis il a commencé a élaboré là-dessus mais ...²⁸⁹

Logo, o cineasta inicia, mais uma vez, um questionamento pessoal sobre as reais razões de estar fazendo um filme de tal monta, e partindo da

²⁸⁸ *ibid.*

premissa apontada por seu pai, se indaga sobre o peso da herança histórica para toda a coletividade quebequense, ao perguntar “mais pourquoi est-ce qu'on porte cette espèce de poids en nous ?”²⁹⁰ (“mas por quê carregamos esta espécie de peso conosco ?”). Assim, a partir de uma motivação meramente subjetiva, o cineasta acaba por implicar o espectador quebequense a repensar o peso que o discurso histórico oficial lhe imputara.

O cineasta conclui o seu diálogo com o roteirista e afirma pertencer muito provavelmente à última geração para a qual tudo aquilo representasse algo. Os seus filhos e netos, sobretudo, estariam muito mais preocupados com os jogos eletrônicos do que em discutir o peso que a Bataille das Planícies de Abraham representa :

Ils sont pas en train de se poser des questions sur les Anglais, les Français en formation... qui a tiré sur qui ? or, étrangement les Plaines d'Abraham c'est devenu un mythe qui a fondé le Canada puisque les deux généraux sont allés mourir en même temps. Parce qu'il y a deux héros, étrangement. Il y en a pas un qui domine l'autre et c'est cette tension entre les Anglais et les Français qui fait [sic] le pays²⁹¹

Aliás, o historiador Jocelyn Létourneau identifica, neste documentário, o conteúdo autobiográfico que ele encerra. Porém, na sua perspectiva, o traço autobiográfico traduz a condição identitária quebequense ambivalente nos dias atuais, dividida entre deixar morrer o passado ou realizar a sua reanimação contínua, de forma a fazer com que ele continue a balizar o presente e o futuro. E Letourneau completa o seu raciocínio, observando que

²⁸⁹ *ibid.*

²⁹⁰ *ibid.*

²⁹¹ *ibid.*

Godbout não está indiferente a esta ambigüidade, pelo contrário, ele procurará compartilhá-la com o espectador :

l'auteur des *Têtes à Papineau*, qui sait à quel point les collectivités comme les individus sont en réalité polyvalents et éclectiques plutôt qu'univoques et monovalents, est partagé entre sa volonté de se libérer d'un héritage qui l'empêche de dériver vers un *Ailleurs* identitaire et culturel - une espèce d'américanité atypique - qui l'attire depuis toujours et sa crainte que les plaines d'Abraham, de lieu de souvenir qu'elles sont encore tout juste, ne soient définitivement transformées, par des jeunes dont on prétend qu'ils perdent la mémoire, en un champ de vices, de *Junifest* et de *roller skating*.²⁹²

Considerada, por muitos, como o ato de fundação do Canadá, a película se interrogará sobre a real participação dos canadenses, franceses e britânicos nesta batalha e o fato de ela ter marcado de forma tão forte o imaginário canadense francês, a ponto de ser considerada uma derrota, não para o reino francês, mas para os próprios canadenses franceses, doravante sob julgo daqueles que eram historicamente considerados os seus inimigos.

O documentário investirá, assim, na compreensão desse mito tão presente na história do Canadá e da coletividade canadense francesa em particular. Para tal, Godbout, acompanhado ao longo do filme por René-Daniel Dubois, procurará contar a história dos dois generais que morreram durante a batalha, o marquês francês de Montcalm e o general inglês James Wolfe. Eles entrevistarão sucessivamente os seus descendentes, assim como diversos historiadores e especialistas naquele período, na vã tentativa de traçar um quadro do que realmente aconteceu.

²⁹² LETOURNEAU, Jocelyn. *op. cit.* p. 110.

Na realidade, para além do questionamento sobre as razões dessa batalha e de sua importância para a história da nação canadense, o documentário empreenderá um estudo de como a historiografia oficial legou, para a posteridade, os fatos que ocorreram naquele período. E isto com o intuito de ressituar o problema e atualizar a própria recepção da história pelo canadense francês, identificado, até então, pelo cineasta como um “conquistado” :

J’avais à peine 10 ans que j’apprenais comment mon peuple avait été “conquis”. Il n’y a donc pas à s’étonner que dans mes premiers romans (dont *Le couteau sur la table*) mes personnages se promènent souvent tête basse, le poids de la déroute sur les épaules. C’est pour comprendre et clarifier cette situation historique mythique que j’ai aussi entrepris de réaliser, avec mes confrères René-Daniel Dubois et Philippe Falardeau, un long métrage documentaire : “Le sort de l’Amérique”. Cinquante ans après avoir appris que le Canada avait été conquis (ce qui s’enseigne toujours dans les manuels du Québec), je découvrais qu’il n’en était rien : que la bataille des plaines d’Abraham n’était pas une défaite canadienne, mais une défaite française. Qu’il ne s’agissait pas d’une guerre nationale, mais d’un conflit international, la Guerre de sept ans.²⁹³

Assim sendo, nas cenas iniciais do filme o cineasta visita os descendentes dos principais militares envolvidos na batalha. De imediato, o documentarista recorrerá ao arquivo para reconstituir os momentos do conflito sob ambos os lados, numa indagação sobre os limites da reconstituição histórica e do legado que a história efetua dos fatos que seleciona narrar.

Um dos momentos mais marcantes do documentário se dá com a visita do cineasta aos escritórios da política de ensino da história do Ministério da Educação do Quebec. Ao procurar em vão a pessoa

²⁹³ GODBOUT, Jacques (1999). *op. cit.* p. 42.

responsável pelo programa de história, o cineasta e seus colegas constataam, estupefatos, que o local se encontrava vazio, dando a impressão de que este departamento deixara de existir, como se a história não ocupasse um lugar importante para os governantes locais. Ao menos o cineasta constata que o “provável” setor de política educacional relacionado ao ensino de história estava localizado num andar de frente de um prédio situado diante das Planícies de Abraham. Não residiria aqui um paralelo com a própria história do Quebec, esvaziada de sentidos, ou com sentidos interpretados equivocadamente ?

Este documentário investe ainda no modo performativo²⁹⁴ quando René-Daniel Dubois se desloca pela atual cidade de Quebec e simula um suposto diálogo entre o rei da França e Voltaire sobre os destinos da Nouvelle France. Como o documentário nos mostra o filósofo nunca vira com bons olhos a posse de terras numa terra coberta de neve a maior parte do ano. Isto não causa surpresa por seus interesses comerciais pessoais no comércio de açúcar nas Antilhas.

Em outra cena, o roteirista, acompanhado do provável crânio de Montcalm, roubado anteriormente do Convento das Ursolinas, descobre o suposto local em que a batalha ocorreu e nos mostra o prosaico de tal localização na contemporaneidade ao localizá-lo no cruzamento de duas ruas absolutamente normais, e simula um monólogo de bêbado sobre o que ocorrera. Aliás, em outro momento do documentário, René-Daniel Dubois

²⁹⁴ O modo performativo “ênfatisa o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento”. NICHOLS, Bill. *op. cit.* p. 63.

investirá num diálogo puramente existencial com o “crânio de Montcalm”, num verdadeiro delírio hamletiano.

Outro aspecto interessante a se destacar no documentário é o paralelismo entre a reconstituição do que ocorreu a partir do testemunho de um estrategista militar, intercalado com a participação de René-Daniel Dubois, quebrando biscoitos chineses e lendo passagens da obra *A arte da guerra* de Sun Zi. Pois, na leitura do cineasta, Wolfe havia feito melhor o seu dever de casa por ter provavelmente lido o pensador chinês com mais profundidade, daí a sua grande vitória sobre Montcalm.

Em suma, todas as estratégias adotadas pela narrativa do documentário estão a serviço de um projeto de apresentar de forma diferente os fatos que culminariam com a cessão da Nouvelle France aos ingleses. Dado a impossibilidade de se saber o que realmente ocorreu durante a batalha, e o exagero das passagens meramente ficcionais acima apontadas, só reforça a idéia de que qualquer reconstituição que procure realmente reconstituir os fatos sempre incorrerá numa narrativa ficcional. Daí que o documentário também assume o seu caráter de construto sobre a realidade, e não uma mera colagem da realidade focalizada.

O documentário está nos indicando igualmente que a idéia de país e as relações de pertença a ele devem ser permanentemente interrogadas e revistas, vez que a história sempre nos indica uma perspectiva particular da realidade, e escamoteia tantas outras. O grande exemplo disto nos é mostrado quando da visita de Godbout e seus colegas ao Museu Nacional de Belas Artes, em Ottawa.

René-Daniel Dubois afirma que cinco diferentes grupos participaram da batalha, naquele dia : os ingleses vencedores, os franceses vencidos, os futuros vencedores (os futuros estadunidenses), os já vencidos ameríndios e a comunidade canadense francesa conquistada (não vencida). Entretanto, ao se depararem com a tela *The Death of General Wolfe*, de Benjamin West, que representa a Batalha das Planícies de Abraham, este último grupo não está representado. Catatônico, René-Daniel Dubois se interroga várias vezes “Conquis, pas vaincus” (“conquistados, não vencidos”), até a sua retirada de cena.

Não residiria aqui uma crítica ao silenciamento da voz daqueles que nem eram mais colonos, e sim canadenses por inteiro ? Desse modo, a idéia de país Canadá já nasceria deturpada ao não dar voz plena a um de seus povos fundadores, os canadenses franceses, numa constatação de que “la véritable conquête sera celle des esprits”²⁹⁵ (“a verdadeira conquista será a dos espíritos”), por parte da elite burguesa e do clero que dirigiria os destinos da província, numa aliança com os novos colonizadores, durante mais de dois séculos. Trata-se, como em *Traître ou Patriote*, da representação simbólica de um “apagamento” histórico que o cineasta procura trazer à tona, reinvestindo de sentido aquilo que uma parte da historiografia oficial, vinculada a um pensamento equivocado, procurou escamotear.

Ao término do documentário, enquanto aguardam, num *drive-in*, a projeção do filme que René-Daniel Dubois fizera para os produtores estadunidenses, e num recurso à ironia, como que a convidar os

²⁹⁵ **LE SORT DE L'AMÉRIQUE.**

espectadores a também assistir à projeção, Falardeau anuncia a Godbout o título do filme do dramaturgo, *Les fantômes des plaines (Os fantasmas das planícies)*, ao que o cineasta responde imediatamente : “Ça va être nous, ça ?”²⁹⁶ (“Isso vai ser nós ?”).

Para Godbout, a idéia de país está embutida no termo patriota. No seu caso, ser patriota, é afirmar o país, é fazer da sua expressão artística uma forma de expressão permanente da sua inscrição em uma história e em uma memória, colocando em destaque os afetos e pertencças. O artista se recusa depois de um certo tempo em se ver como um nacionalista, visto que tal posicionamento convergiria para um olhar para si mesmo que só valorizaria uma postura racista :

Personnellement j’ai passé des années à expliquer que je n’étais pas “nationaliste”, tout en affirmant le droit de la nation québécoise à existence. C’est ce qu’on pourrait qualifier de la pire des deux positions. Rejeté par les fédéralistes parce que j’affirmais l’existence d’un peuple, d’un pays et d’une culture québécoise, je suis aussi rejeté par les nationalistes parce que je refuse de devenir un partisan de leur doctrine. Aujourd’hui je me dis toujours patriote, mais les indépendantistes cherchent à “nationaliser” le mot.²⁹⁷

Em realidade, os mais recentes documentários de Jacques Godbout nos falam de questões que dizem respeito ao Quebec e à sua história : “L’histoire, c’est la dimension imaginaire d’un peuple. (...) C’est un récit nécessaire pour donner du sens à ce qui arrive à une société²⁹⁸” (“A história, é a dimensão imaginária de um povo. (...) É uma narrativa necessária para se dar sentido ao que acontece com uma sociedade”). Isso se reflete pela

²⁹⁶ **LE SORT DE L’AMÉRIQUE.**

²⁹⁷ GODBOUT, Jacques (1998). *op. cit.* p. 23.

²⁹⁸ GODBOUT, Jacques (1999). *op. cit.* p. 42.

opção do cineasta, como nos propusemos a mostrar, em reconhecer que o seu fazer cinematográfico procura, hoje em dia, responder muito mais a uma indagação pessoal, do que efetuar trabalhos sob encomenda. E esta indagação pessoal desponta nos momentos em que o artista se permite uma errância intelectual, se abandona às lembranças de sua pertença ao país Quebec, deixando-se levar pela divagação antes de se lançar à composição de um filme ou romance.

Os seus documentários referem-se, assim, diretamente aos traços de memória que estruturam o imaginário coletivo quebequense contemporâneo e à sua história :

Je suis un amateur, au sens où j'aime me promener dans le passé et, comme l'histoire appartient à tout le monde, à ceux qui la font, l'écrivent ou la subissent, il m'arrive de disputer aux historiens une partie de leur histoire. Est-ce si terrible ? J'ai toujours vu l'histoire comme une construction de l'esprit appuyée sur des faits, certes, mais tout autant ouvre d'imagination, qu'ouvrage de fiction. Est-ce si faux ?²⁹⁹

É, neste sentido, que podemos inferir que a idéia de país, presente no cinema documentário mais recente de Jacques Godbout, procura (re)fundar constantemente as bases identitárias da coletividade quebequense a partir de uma releitura de alguns paradigmas que a estruturariam. Em verdade, o interesse do cineasta consiste em nos fazer conhecer “os países” Quebec que se manifestam nessa coletividade.

A riqueza da abordagem godboutiana, em seu cinema documentário, coloca em cena, portanto, o maior número possível de “países” que dizem o Quebec de ontem e de hoje. Ele investe na indagação de valores que

reconfigurariam o imaginário quebequense, colocando em evidência o seu caráter de contínua movência.

Afinal, o Quebec atual é constituído majoritariamente por descendentes dos canadenses franceses. Ele também herdou o fardo de uma visão histórica em que esses mesmos canadenses franceses foram conquistados e anexados ao resto do Canadá de base britânica. A consciência desta herança está presente logo no início do documentário *Le sort de l'Amérique* quando, em cenas da cidade de Londres e da embaixada do Canadá, o narrador nos afirma :

Vous êtes documentariste canadien français québécois. Vous voulez réaliser un film sur un événement historique de la plus grande importance : la conquête anglaise de l'Amérique du Nord. Vous êtes un sujet britannique de langue française. Les Anglais vous ont laissé à la Conquête, votre langue, votre religion, et remis, peu à peu, vos droits de citoyen. Mais vous restez un bouton dans la face de l'histoire : un québécois. Vous êtes documentariste, vous devez vous débrouiller avec la réalité d'aujourd'hui et parler de son vainqueur : le général James Wolfe.³⁰⁰

A idéia de país presente nos filmes documentários de Jacques Godbout procura, em suma, se deslocar nesta fronteira imprecisa de uma pertença ambígua a uma tradição britânica da tolerância e dos ideais democráticos e a uma herança francesa de uma cultura e uma língua particular que fazem com que o quebequense não seja definível em poucas palavras. O cineasta se permite efetuar um trabalho de expressão da reconfiguração identitária dessa coletividade, através de documentários que falam dos quebequenses de ontem e de hoje :

²⁹⁹ *ibid.* p. 41.

³⁰⁰ **LE SORT DE L'AMÉRIQUE.**

Cela s'est fait d'oeuvre en oeuvre, auteur par auteur. Pour exister un pays a besoin d'un drapeau et d'une littérature. Il y avait un drapeau, qu'il fallait déprovincialiser, il y avait une littérature qui allait exploser, de Bessette à Ferron, de Jasmin à Blais, de Ducharme à Aquin, de *Liberté* à *Parti-pris*. Le résultat est aujourd'hui éclatant : il existe un pays québécois dans le pays canadien.

Acreditamos que a luta do artista, neste momento, é não deixar com que predomine uma visão hegemônica do país Quebec e que ela acabe por neutralizar todas as diversas formas de manifestação do imaginário sobre a sua coletividade, causando o silenciamento de um projeto iniciado há mais de quarenta anos com a Revolução Tranqüila.

O intelectual Godbout sempre reconheceu vivenciar diferentes leituras de sua inserção no mundo e de sua participação no cenário artístico-intelectual dessa província canadense de caráter distinto, vez que “le pays des Québécois est plus un pays de l’âme qu’un désir d’État. C’est un pays subtil, fait de mémoire et de liberté”³⁰¹ (“o país dos quebequenses é mais um país da alma que um desejo de Estado. É um país sutil, feito de memória e de liberdade”). E será em nome dessa liberdade de expressão e de sonho que ele nos proclama que a sua idéia de país se constitui como o espaço aberto de uma enunciação discursiva permanente :

Il faudra beaucoup d’imagination pour remettre à l’ordre du jour la question nationale. Avec le temps, et l’échec du lac Meech oublié, c’est désormais aux héritiers du mouton noir d’affirmer nos libertés politiques. Car de génération en génération, tout Québécois est un héritier du mouton noir.³⁰²

³⁰¹ GODBOUT, Jacques (1998a). *op. cit.* p. 17.

³⁰² **LES HÉRITIERS DU MOUTON NOIR.**

CREDITOS FINAIS ?

Je ne suis qu'un carrefour.

Esta frase é aquela que sintetizaria melhor o percurso de Jacques Godbout no cenário cultural quebequense, ao longo das últimas décadas. Tal como ele nos indica na epígrafe de nossa cena primeira, o artista se construiu através da prática e pela percepção de sua inscrição numa realidade marcada por um passado de origem francesa e britânica, de um presente canadense e de um futuro, cada vez mais, americano, ou estadunidense. A sua obra sempre nos fala, em diferentes níveis, de uma pertença a uma coletividade marcada por fronteiras culturais diversas e que ainda está em busca de si mesma.

O poeta do início dos anos 60 já nos levantava esta questão na sua procura de definições para o mundo (*Comment dit-on : Indonésie ? Comment écrit-on : Polynésie ?*) e para a sua realidade particular (*Comment dit-on : Canada, Pays Bas ?*), apontando, já naquele momento, para um Canadá plural, com o era naquele momento os Países Baixos.

Porque a mesma voz que procura matar o nome de seu amor, também se incomoda com a memória (*Comment tuer un nom, ton nom ? / Et la mémoire ?*). Mas de qual amor ele nos fala ? Da sua mulher amada ? Ou da sua pátria amada ? De que memória temos de nos ver livres já que *tout est affaire de mémoire ?* Pois para a pergunta fundamental *Comment dit-on : je n'oublierai pas ?* surge a resposta

JE ME SOUVIENS

Eu me lembro, divisa de uma coletividade que necessita sempre se recordar para não cessar de existir.

E assim como o poeta se indaga sobre como cantar a morte para celebrar a vida, um país, para não desaparecer, nos pede que continuemos a falar dele. Com palavras. Com imagens. Com sentimentos. Com recordações dos dedos mergulhados no pote de geléia ou dos odores do outono. Essa é a idéia de país que reside nos corações e reafirma um sentimento de pertença ao mundo.

Mas de qual memória, portanto, a coletividade quebequense deve se ver livre ? Da memória envergonhada de sua história ainda não inteiramente narrada. De sua memória de inferioridade como coletividade que durante anos foi a base de sua identidade ? De sua memória como pátria esquecida por uma mãe pátria França, que renegou seus filhos em mãos de outra mãe. De sua memória que criou mitos regressivos sobre a própria existência de uma sociedade quebequense homogênea e coesa, silenciando a diferença ?

Comment peut-on naître Canadien français, et s'insérer dans le tissu de l'espace-temps ? Suffit-il de reconnaître qu'après avoir découvert l'Amérique, nous nous sommes repliés sur ce coin de terre ? Faut-il naître en ce pays pour en être ? Comment se fait-il que la famille québécoise accepte mal l'étranger ? Comment peut-on devenir Québécois sans avoir eu des ancêtres dans ces bois depuis quatre cents ans ?³⁰³

Porém, há uma memória a ser celebrada. Aquela da própria existência.

Que je n'oublie !

³⁰³ GODBOUT, Jacques (1998a). *op. cit.* p. 185.

Daí que o escritor e cineasta Jacques Godbout está sempre se lembrando e se indagando *Qui veut tuer la mémoire ?* já que ela em si não deve ser esquecida, mas continuamente evocada, através do deslocamento de perspectivas. Evocando o país como ele procurou realizar em seus livros e filmes. Reconstruindo o país. Tal como o texto de uma de suas companheiras de geração, Anne Hébert, apresentado no documentário que Godbout lhe dedicou, em 2000, nos enuncia as terras da Nouvelle France como a concretização do paraíso sobre a terra : “Toute l’histoire du monde s’est mise à recommencer à cause d’un homme et d’une femme plantés en Terre Nouvelle” (“Toda história do mundo se pôs a recomençar por causa de um homem e de uma mulher plantados na Terra Nova”).

Diferentemente dos intelectuais diaspóricos, o artista Godbout nunca se refugiou em terras outras que as terras do Quebec para nos falar de seu país Quebec. Mesmo nos momentos de curta ausência o poeta nos anuncia *Et qu’il nous est inutile de chercher à dormir au soleil ! Mémoire !*

Confirma-se aqui um engajamento do artista em nunca se “ver livre do seu país”. De não poder nunca esquecê-lo. E sua obra se constrói justamente nesta busca constante de enganar o esquecimento e celebrar o seu país porque ele é o país de escolha do escritor e cineasta Jacques Godbout :

Pourquoi n’étais-je pas né allemand, arabe, juif ou noir ?

J’aurais alors raconté un autre coin de pays. Dans la terre où l’on prend racine, l’on prend race aussi. Un coin de pays, c’est parfois un feu dans la nuit, celui du Reichstag, celui d’une maison de ferme en bois équarri à la hache, qui crépite dans la neige de Gaspésie, celui tout en douceur fait de bois de grève qui flambe sur la plage, pendant qu’on écoute les vagues, le clapotis, le vent dans les roseaux, celui des hauts fourneaux qui grondent e que j’entrevois

depuis le train qui hurle, celui des torches qui dominant les raffineries à l'ombre desquelles s'entassent nos maisons, un coin de pays, un feu de pays ...

Feu mon pays.³⁰⁴

³⁰⁴ GODBOUT, Jacques (1984a). *op. cit.* p. 189.

REFERENCIAS

Obras de Jacques Godbout consultadas

GODBOUT, Jacques ; MARTINEAU, Richard. **Le buffet** ; dialogue sur le Québec à l'an 2000. Montreal : Boréal, 1998.

GODBOUT, Jacques. Comment ne pas faire un film canadien. Cinémathèque canadienne, Montreal, fév. 1968. Apud : **JACQUES GODBOUT**. Québec : Conseil pour la diffusion du cinéma, 1971.

GODBOUT, Jacques. **D'amour, P.Q.** Paris : Seuil, 1972.

GODBOUT, Jacques. L'avenir de notre passé. **Options politiques**, Montreal, mars 1999, p. 40-3.

GODBOUT, Jacques. **L'idée de pays**. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 1998a.

GODBOUT, Jacques. **L'Aquarium**. Paris : Seuil, 1962.

GODBOUT, Jacques. **Le couteau sur la table**. Montreal : Boréal, 1989.

GODBOUT, Jacques. **Le murmure marchand 1976-1984**. Montreal : Boréal, 1984.

GODBOUT, Jacques. **Le Réformiste**. 2. ed. Montreal : Boréal, 1994.

GODBOUT, Jacques. **Le temps des Galarneau**. Montreal : Boréal, 2002.

GODBOUT, Jacques. **L'écran du bonheur** : essais 1985-1990. Montreal : Boréal, 1990.

GODBOUT, Jacques. **L'écrivain de province** ; journal 1981-1990. Paris : Seuil, 1991.

GODBOUT, Jacques. **Les têtes à Papineau**. Montreal : Boréal, 1991.

GODBOUT, Jacques. **L'isle au dragon**. Paris : Seuil, 1976.

GODBOUT, Jacques. **Salut Galarneau !** Paris : Seuil, 1980.

GODBOUT, Jacques. **Souvenirs Shop** : poèmes et proses 1956-1980. Montreal : Hexagone, 1984a.

GODBOUT, Jacques. **Une histoire américaine**. Paris : Seuil, 2001.

Documentários de Jacques Godbout estudados

LE MOUTON NOIR. Direção : Jacques Godbout. Produção : Éric Michel. Roteiro : Jacques Godbout. Montreal : ONF, 1992. 2 videocassetes (232 min.), VHS/NTSC, son., color.

LE SORT DE L'AMÉRIQUE. Direção : Jacques Godbout. Assistente : Philippe Falardeau. Produção : Éric Michel. Roteiro : Jacques Godbout, René-Daniel Dubois, Philippe Falardeau, Louise Leroux. Montreal : ONF, 1996, 1 videocassete (90min.), VHS/NTSC, son, color.

TRÂITRE OU PATRIOTE. Direção : Jacques Godbout. Assistente : Pascale Bilodeau. Produção : Éric Michel, Adam Symansky. Roteiro : Jacques Godbout. Montreal : ONF, 2000, 1 videocassete (83min.5s.), VHS/NTSC, son, color.

LES HÉRITIERS DU MOUTON NOIR. Direção : Jacques Godbout. Produção : Éric Michel, Colette Loumède. Roteiro : Jacques Godbout. Montreal : ONF, 2003, 1 videocassete (80min.), VHS/NTSC, son, color.

Referências gerais

ANDERSON, Benedict. **L'imaginaire national** : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme. Trad. Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : La Découverte, 1996.

ANDRÈS, Bernard. **Écrire le Québec** : de la contrainte à la contrariété. Montréal : XYZ Éditeur, 2001.

ANDRÈS, Bernard. Québec-Amérique latine. **Voix et images**, Montreal, n. 34, vol. 2 (automne 1986), p. 5-7.

ANDRÈS, Bernard. Quel France pour quel Québec ? ou la nationalisation des Lettres chez Camille Roy et Lionel Groulx (1904-1926). In : ANDRÈS, Bernard ; BERND, Zila. **L'identitaire et le littéraire dans les Amériques**. Montreal : Nota Bene, 1999. p. 31-49.

AUMONT, Jacques ; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araujo Ribeiro. Campinas : Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. 3. ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas : Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas : Papirus, 2004.

BELLEMARE, Yvon. BELLEMARE, Yvon. **Jacques Godbout** : le devoir d'inquiéter. Brossard : Humanitas, 2000.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens** : foto, cinema, vídeo. Trad. Luciana A. Penna. Campinas : Papirus, 1997.

BENSIMON, Jacques. Renforcer la trame culturelle du Canada : nouveaux médias, nouveaux défis en radiodiffusion et nouvelle démarche de l'Office national du film du Canada. Disponível em : <<http://www.onf.ca>>. Acesso em 10/01/2003.

BERND, Zilá, ANDRÈS, Bernard. **L'identitaire et le littéraire dans les Amériques**. Québec : Nota Bene, 1999.

BERND, Zilá, GRANDIS, Rita de (org.). **Imprevisíveis Américas** : questões de hibridação cultural nas Américas. Porto Alegre : Sagra/ABECAN, 1995. p. 177-87.

BERND, Zilá. Américanité: les transferts du concept. **Interfaces Brasil/Canadá**, Porto Alegre, UFRGS/ABECAN, n. 2, v. 1, 2002, p. 9-26.

- BERND, Zilá. La quête de l'identité : une aventure ambiguë. **Voix et images**, Montreal, n. 34, vol. 2 (automne 1986), p. 21-6.
- BHABHA, Homi K. (dir.). **Nation and narration**. London/New York : Routledge, 1990.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte : EdUFMG, 1998.
- BONNEVILLE, Léo. Entretien avec Jacques Godbout. **Séquences**, Montreal, n. 78, oct. 1974, p. 4-12.
- BOUCHARD, Gérard, LAMONDE, Yvan. **Québécois et Américains : la culture québécoise aux XIXe et XXe siècle**. Montreal : FIDES, 1995.
- BOUCHARD, Gérard. **Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde** ; essai d'histoire comparée. 2. ed. Montreal : Boréal, 2001.
- BOUCHARD, Gérard. **La nation québécoise au futur et au passé**. Montreal : VLB, 1999.
- BOUCHARD, Gérard. L'américanité : un débat mal engagé. **Argument**, Montreal, n. 4, vol. 2 (printemps-été 2002), p. 159-80.
- BOUCHARD, Gérard. Le Quebec a-t-il perdu la mémoire ? Disponible em : <<http://www.ledevoir.com>>. Acesso em : 10/02/2003. Disponible também em : <<http://www.vigile.net>>.
- BOUCHARD, Gérard. **Raison et contradiction** : le mythe au secours de la pensée. Quebec : Nota Bene, 2003.
- BOUCHARD, Gérard. Un lieu de mémoire authentiquement québécoise. LE DEVOIR, 02/12/2002. Disponible em : <<http://www.ledevoir.com>>. Acesso em : 10/02/2003. Disponible também em : <<http://www.vigile.net>>.
- BOUCHARD, Gérard. Une nation, deux cultures : continuités et ruptures dans la pensée québécoise traditionnelle (1840-1960). In : BOUCHARD, Gérard (dir.). **La construction d'une culture** : Le Québec et l'Amérique française. Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, 1993. p. 3-42.
- BOUTHILIER, Guy. **L'obsession ethnique**. Outremont : Lanctôt, 1997.
- BRUNELLE, Dorval. **La désillusion tranquille**. Montréal : Hurtubise HMH, 1978.
- CANTIN, Serge. **Ce pays comme un enfant**. Montreal : Hexagone, 1997.
- CANTIN, Serge. La fatigue culturelle de Jacques Godbout. **Liberté**, Montreal, n. 2, avril 1993, p. 337.

CERQUEDA, Sérgio B. ; RAMOS, Ana Rosa N. Ficção e documentário : algumas reflexões sobre o Quebec contemporâneo nas obras cinematográficas de Jacques Godbout e Denis Arcand. **Interfaces Brasil/Canadá**, Rio Grande, n. 5, 2005, p. 253-66.

CERQUEDA, Sérgio B. ; RAMOS, Ana Rosa N. O Quebec e as fronteiras da identidade. **Canadart XII**, Salvadr, UNEB, v. 12, 2004, p. 7-22.

CHAUI, Marilena. **Brasil** : mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo : Fundação Perseu Abramo, 2001.

CHAUI, Marilena. Cultura e racismo. **Princípios**, São Paulo, n. 29, mai-jul. 1993. p. 60-6.

COMPAGNON, Antoine. O Autor. In : COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria** : literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte : EDUFMG, 2001.

COMPAGNON, Antoine. Qu'est-ce qu'un auteur ? Disponível em : <<http://www.fabula.org/compagnon/auteur11.php>>. Acesso em : 10/05/2005.

CRUZ, Décio Torres. O cinema como linguagem pedagógica/ideológica para o ensino de línguas estrangeiras : (re)descobrimdo a cultura do outro. In : MOTA, Kátia ; SCHEYERL, Denise (org.). **Recortes interculturais na sala de aula de línguas estrangeiras**. Salvador : EdUFBA, 2004. p. 143-72.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido** : tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro : Azougue, 2004.

DERRIDA, Jacques. Assinatura, acontecimento, contexto. In : DERRIDA, Jacques. **Limited Inc**. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas : Papirus, 1991. p. 11-37.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo** : uma impressão freudiana. Trad. de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro : Relmé Dumará, 2001.

DUMONT, Fernand. **Le sort de la culture**. 2. ed. Montreal : L'Hexagone, 1995.

Entrevista concedida por Jacques Godbout ao Office national du film, disponível em : <www.onf.ca>. Acesso em : 11/07/2003.

Entrevista concedida por Jacques Godbout ao ONF. Disponível em : <<http://www.onf.ca>>. Acesso em : 15/10/2003.

Entrevista de Jacques Godbout para o programa *Indicatif présent* da Rádio Canadá em 12/03/2004. Disponível em : <<http://www.radiocanada.ca/index.shtml>>. Acesso em : 10/05/2004.

FIGARI, Joël.. L'idée de politique a-t-elle encore un sens ? Site PhiloSophie. Disponível em : <<http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/index.php?lng=fr>>. Acesso em : 20/03/2005.

GAGNON, Alain-G., MONTCALM, Mary Beth. **Québec** : au-delà de la Revolution tranquille. Montréal : VLB, 1992.

GALLERY, Eunice. *Les têtes à Papineau* : comment peut-on être québécois ?. **Études littéraires**, Montreal, n.16, vol. 2 (août 1983), p. 223-30.

GALLAYS, François. Essai de critique littéraire : de 1961 à 1980. In : GALLAYS, François, SIMARD, Sylvain, WYCZYNSKI, Paul. **L'essai et la prose d'idées au Québec**. Montreal : FIDES, 1985. p. 109-41.

GAUTHIER, Guy. **Le documentaire, un autre cinéma**. Paris : Nathan, 1995.

HOBSBAWN, Eric J. **Nações e nacionalismos desde 1780** : programa, mito e realidade. Trad. Maria Celia Paoli, Anna Maria Quirino. 4. ed. Rio de Janeiro Paz e Terra, 2004.

HODGSON, Richard, SARKONAK, Ralph. Deux hors-la-loi québécois : Jacques Godbout et Jacques Poulin. **Quebec Studies**, Toronto, n. 8 (1989), p. 27-36.

Jacques Godbout. Québec : Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, 1972. (Collection Cinéastes du Québec 9).

JAMESON, Fredric. **Marcas do visível**. Trad. Ana Lucia de Almeida Gazolla et al. Rio de Janeiro : Graal, 1995.

JEAN, Marcel. **Le cinéma québécois**. Montreal : Boréal, 1991.

L'HUMANITÉ. Les invasions barbares. Edição de 22/05/2003. Disponível em : <<http://www.humanite.fr>>. Acesso em : 20/10/2004.

L'île, le Centre de documentation virtuel sur la littérature québécoise. Disponível em : <<http://www.litterature.org>>.

LABAKI, Amir. **É tudo verdade** : reflexões sobre a cultura do documentário. São Paulo : Francis, 2005.

LABURTHE-TOLRA, Philippe. **Etnologia-Antropologia**. 3.ed. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Petrópolis : Vozes, 2003.

LAMONDE, Yvan. **Les territoires de la culture québécoise**. Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, 1991. p. 259-74.

LAMONDE, Yvan. **Ni avec eux, ni sans eux : le Québec et les États-Unis**. Montréal : Nuit Blanche, 1996.

LAMONDE, Yvan. **Trajectoires de l'histoire du Québec**. Montreal/Quebec : FIDES/Musée de la civilisation, 2001.

LANGLOIS, Simon (dir.). **Identité et cultures nationales**: l'Amérique française en mutation. Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, 1995.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão *et al.* 4. ed. Campinas : EdUNICAMP, 1996. p. 423-83.

LÉTOURNEAU, Jocelyn. Langue et identité, au Québec, aujourd'hui: enjeux, défis, possibilités. (texto impresso, 2002)

LÉTOURNEAU, Jocelyn. Nous autres les Québécois, la voix des manuels d'histoire. In : TURGEON, Laurier ; LÉTOURNEAU, Jocelyn ; FALL, Khadiyatoulah (dir.). **Les espaces de l'identité**. Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, 1997. p. 99-119.

LETOURNEAU, Jocelyn. **Passer à l'avenir** : histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui. Montreal : Boreal, 2000.

LÉTOURNEAU, Jocelyn. Y a-t-il une "nation québécoise"? Est-il impératif qu'elle advienne? Une mise au point. (texto impresso, 2002)

LEVER, Yves. **L'analyse filmique**. Montreal : Boréal, 1992.

LOISELLE, André. Du cinéma direct à la télévision réalité. Disponível em <<http://www.onf.ca>>. Acesso em : 20/12/2000.

LOPES, Ivã Carlos ; HERNANDES, Nilton (org.). **Semiótica** : objetos e práticas. São Paulo : Editorial Contexto, 2005.

LUBISCO, NÍDIA M. L. ; VIEIRA, SÔNIA CHAGAS. **Manual de estilo acadêmico** : monografias, dissertações e teses. 2. ed. Salvador : EdUFBA, 2003.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas : Papirus, 1997.

MARSOLAIS, Gilles. **L'aventure du cinéma direct**. Paris : Seghers, 1974.

MATHIEU, Jacques ; LACOURSIÈRE, Jacques. **Les mémoires québécoises**. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 1991.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas : Papyrus, 2005.

NINEY, François. **L'épreuve du réel à l'écran** ; essai sur le principe de réalité documentaire. Bruxelles : DeBoeck, 2000.

NORA, Pierre (dir.). **Les lieux de mémoire, 1**. Paris : Gallimard, 1997.

Office national du film du Canada / National Film Board of Canada. Disponível em <<http://www.of.ca>>. Acesso em : 20/10/2004.

PAIVA, Eduardo França. **História e imagens**. Belo Horizonte : Autêntica , 2002.

PELLETIER, Jacques. **Le poids de l'histoire** : littérature, idéologies, société du Québec moderne. Quebec : Nuit Blanche, 1995.

PELLETIER, Jacques. **Les habits neufs de la droite culturelle**. Montreal : VLB, 1994.

PETERSON, Michel, BERND, Zilá (dir.). **Confluences littéraires Brésil-Québec** : les bases d'une comparaison. Cadiac : Les éditions Balzac, 1992.

PORTO, Maria Bernadette (org.). **Fronteiras, passagens, paisagens na literatura canadense**. Niterói : EDUFF/ABECAN, 2000.

R. J. Jacques Godbout, le québécois et son double. In : R.J. **La littérature québécoise d'Amérique**. Montreal : Boreal, [sd]. p. 28-9.

RAMOS, Ana Rosa Neves. Estudos Culturais e expressões identitárias. In : ANTELO, R. et al. **Leituras do Ciclo**. Florianópolis : ABRALIC, 1999. p. 203-12.

RAMOS, Ana Rosa Neves. Mestiçagem e cidadania na Bahia e no Canadá francófono. In : **Heterogeneidades** : Jorge Amado em diálogo. Feira de Santana : Universidade Estadual de Feira de Santana, 2003. p. 67-128.

RAMOS, Ana Rosa Neves. Para onde vai o Quebec? In : **Anais do III Congresso Internacional da Associação de Estudos Canadenses (ABECAN)**, Salvador, UNEB, 1997, p. 81-98.

RAMOS, Ana Rosa Neves. Por uma quebecidade migrante e compósita In: **VI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Estudos Canadenses Transculturalismo**s. Porto Alegre: ABECAN/UFRGS, 2002. v.1.
RAMOS, Ana Rosa Neves. Transculturalizações e Identidades: a exclusão da canadianidade In: **VII Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada, Terras & Gentes**. Salvador : ABRALIC/UFBA, 2002. v.1.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo : Ed. SENAC, 2005. 2 v..

R. J. Jacques Godbout, le québécois et son double. In : R.J. **La littérature québécoise d'Amérique**. Montreal : Boreal, [sd]. p. 28-9.

ROBERT, Paul. **Le petit Robert 1**. Paris : Le Robert, 1999.

ROBERT, Paul. **Le petit Robert 1**. Version 1.1. Paris : Le Robert, 1996. CD-ROM.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. **Le texte divisé** ; essai sur l'écriture filmique. Paris : PUF, 1981.

ROY, Fernand. Jacques Godbout : de l'anticléricisme au texte national. In : GALLAYS, François, SIMARD, Sylvain, WYCZYNSKI, Paul. **L'essai et la prose d'idées au Québec**. Montreal : FIDES, 1985. p. 663-68.

ROYER, Jean (1991). Jacques Godbout, le québécois et son double. In : ROYER, Jean. **Romanciers québécois – entretiens, essais**. Montréal : L'Hexagone. p. 134-9.

SÁNCHEZ, Graciela Martinez-Zalce. Cine e identidade cultural en Canadá. **Revista Electrónica Semestral de la Maestría en Estudios de Estados Unidos y Canadá**, Facultad de Historia de la Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, México, vol. I, n. 2, abril 2000, disponível em <<http://www.uasnet.mex/historia/US.CAN/ver/Dos/>>. Acesso em 02/02/2004.

SANTAELLA, Lucia ; NÖTH, Winfried. **A imagem** : cognição, semiótica, mídia. São Paulo : Iluminuras, 1997.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada** : publicidade, arte, mídia, vídeos, literatura, instituições. São Paulo : São Paulo : Pioneira Thomson Learning, 2002.

SARRA-BOURNET, Michel (dir.). **Les nationalismes au Québec du XIX^e au XXI^e siècle**. Saint-Nicolas : Les Presses de l'Université Laval, 2001.

SELLIER, Philippe. **La dissertation française** : le commentaire composé. Paris : Larousse, 1968. p. 7.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença** : a perspectiva dos estudos culturais. 4. ed. Petrópolis : Vozes, 2005.

SMITH, Donald. **D'une nation à l'autre** ; des deux solitudes à la cohabitation. Montreal : Stanké, 1997.

SMITH, Donald. **Jacques Godbout du roman au cinéma** ; voyage dans l'imaginaire québécois. Montreal : Québec/Amérique, 1995.

SMITH, Donald. Jacques Godbout et la transformation de la réalité. In : SMITH, Donald. **L'écrivain devant son oeuvre**. Montreal : Québec/Amérique, 1983. p. 147-75.

SOUZA, Lícia Soares de. **Televisão e cultura** : análise semiótica da ficção seriada. Salvador : SCT/FUNCEB, 2003.

THÉRIEN, Gilles. **Sémiologies**. Montreal : UQAM/Cahiers du département d'études littéraires, 1985.

van SCHENDEL, Michel. "L'idéologème est un quasi-argument". **Texte - Revue de critique et de théorie littéraire**, Waterloo, 5/6 (1986/87).

WARREN, Paul. Cinéma américain et film québécois, **Québec français**, Quebec, n. 98, été 1995, p. 72.

WEINMANN, Heinz, CHAMBERLAND, Roger. **Littérature québécoise : des origines à nos jours** ; textes et méthodes. LaSalle : Hurtubise HMH, 1996.

WYCZYNSKI, Paul. Essai sur la littérature : des origines à 1960. In : GALLAYS, François, SIMARD, Sylvain, WYCZYNSKI, Paul. **L'essai et la prose d'idées au Québec**. Montreal : FIDES, 1985. p. 75-108.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema : antologia**. Rio de Janeiro : Graal/Embrafilme, 1983.