

HISTORIOGRAFIA DO CINEMA CANADENSE: BALANÇO INICIAL¹

HISTORIOGRAPHY OF CANADIAN CINEMA: STARTING SURVEY

Luiz Alexandre Pinheiro KOSTECZKA*

Resumo: O presente artigo apresenta os principais e mais referenciados estudiosos canadenses que se dedicaram ao estudo das elaborações audiovisuais do Canadá. Narra os percursos dessa historiografia e indica os principais eixos interpretativos utilizados para a análise de uma filmografia que perpassa mais de um século de intensa produção. Esses textos indicam uma diversidade de perspectivas, porém, apresentam um *fio condutor* comum que aloca esses trabalhos na envergadura do pensamento acerca da identidade canadense. Inferir a respeito da possibilidade/impossibilidade do conceito de *nação* nesse país é um elemento constituinte desses textos. Dessa forma, este artigo perscruta os meios e métodos utilizados nessas bibliografias para responder aos intermitentes dilemas da *identidade nacional* no cinema produzido no Canadá.

Palavras-chave: Historiografia – Cinema – Canadá.

Abstract: This paper presents the leading and most referenced Canadian scholars who have devoted themselves to the study of cinema production in Canada. It lists the movements of such historiography and point out the main interpretative axes used for the analysis of a filmography that pervades more than a century of powerful production. These several texts show a variety of perspectives; however, they have a *common thread* that allocates these works in the current of thought on the Canadian identity. To infer about the possibility/impossibility of the concept of nation in this country is a constitutive component of these texts. Therefore, this article aims to scrutinize the proceedings and methods used in these bibliographies to answer to the intermittent dilemmas of *national identity* in the cinema produced in Canada.

Keywords: Historiography – Cinema – Canada.

Introdução

Este artigo tratará dos escritos da crítica fílmica erigida no Canadá. Nele, privilegiaremos o exame das interpretações da cinematografia canadense por meio da narrativa de seu percurso e indicação de seus principais eixos interpretativos. A partir de nossos esforços de seleção, apresentaremos os principais e mais referenciados estudiosos canadenses que se dedicaram ao estudo das elaborações audiovisuais. Com este texto, procuramos contribuir para um debate em ascensão nos círculos acadêmicos do Canadá e ainda lacunar nos estudos de cinema no Brasil.

* Mestrando em História e Sociedade - Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Ciências e Letras - UNESP - Univ. Estadual Paulista, Campus de Assis, CEP: 19806-900, Assis, São Paulo - Brasil. Bolsista CAPES e Emerging Leaders in the Americas Program (Canadian Bureau for International Education/Foreign Affairs and International Trade Canada). E-mail: akosteczka@hotmail.com.

Quatro momentos compõem este texto e versam acerca das temáticas centrais dessa historiografia fílmica. Examinaremos os projetos iniciais; a afirmação dos estudos fílmicos na academia; os estudos de gênero e sexualidade; a relativização do conceito de identidade. Vistos como eixos interpretativos, esses temas percorrem quase quatro décadas de publicações e apresentam os diálogos dessas bibliografias com as principais preocupações das ciências humanas e sociais do século XX. Nesse sentido, analisaremos os meios e métodos utilizados para a sua construção.

Essas publicações avaliaram uma miríade de representações audiovisuais, as quais, em suas estéticas próprias, exploraram a diversidade das identidades canadenses. Essa multiplicidade de visões de mundo tenciona os vários níveis de produção e recepção da experiência cinematográfica. Assim, muitas dessas reflexões ocupam-se em objetar a concretude do conceito de cinema nacional para a realidade do Canadá. Elas questionam o significado do *fazer* e interpretar o cinema em uma sociedade reconhecida oficialmente como multicultural. Observar esse movimento crítico justifica a seleção dos textos que compõe este esforço analítico. Dessa forma, o objetivo deste artigo será argüir a respeito das estratégias analíticas utilizadas para responder aos intermitentes dilemas do conceito de *identidade nacional* para o cinema produzido no Canadá.

A escrita da história acerca do cinema canadense: questionamentos iniciais

Em meados de 2010, na *Concordia University*, alguns dos mais reconhecidos pesquisadores de cinema no Canadá, como Kay Armatage, André Gaudreault, John Locke, Peter Morris, Haidee Wasson, Maurice Yacowar e Michael Zryd, reuniram-se em uma mesa redonda a fim de discutir a história dos estudos fílmicos no seu país e partilhar experiências como estudiosos da produção audiovisual. Os relatos de experiências pessoais deram o tom às falas, visto que o *background* dos participantes remetia à gênese da composição dos programas e departamentos de *filmstudies* em várias universidades canadenses. A exposição acerca de seus percursos acadêmicos e de suas trajetórias como realizadores de filmes resultou em uma útil reflexão sobre o estado atual desse ramo de estudos e permitiu a formulação de conclusões em relação a como o cinema nacional é visto atualmente pelos acadêmicos canadenses. O debate na *Concordia University* evidenciou um *tournant* para as práticas de análise fílmica no domínio canadense.

Não menos importantes, os testemunhos pessoais dos pesquisadores, reunidos na *Concordia University*, reconstituíram as memórias da formação de um campo interdisciplinar de estudos. Esse processo iniciou-se por intermédio da formação de inúmeros clubes de cinema. Esses espaços de sociabilidade da arte exerceram papel essencial até os anos de 1960, período que antecedeu a formação dos primeiros departamentos universitários dedicados à produção e ao estudo das atividades cinematográficas. A partir da década de 1970, esse desenvolvimento acadêmico, no interior das principais universidades do Canadá, consolidou a formação de uma crítica fílmica mais próxima aos questionamentos dos saberes da diversa paisagem intelectual do Ocidente.

Essas conclusões provieram das falas dos pesquisadores em uma mesa de discussão promovida pela *Film Studies Association of Canada (FSAC)*, Associação que exerce papel central nos estudos fílmicos do Canadá. Esses testemunhos, imersos de experiências pessoais, também aproximam o Canadá da situação vivenciada na formação dos estudos fílmicos brasileiros. Ambos os países perpassaram, tanto na dimensão da produção fílmica, assim como na atividade de interpretação crítica do audiovisual, situações semelhantes e correlatas. Assim, uma das angústias centrais dos estudiosos canadenses está, em certa medida, presente no desenvolvimento das pesquisas brasileiras. Como demonstra Ismail Xavier, a contiguidade em emprestar paradigmas provenientes da Europa e Estados Unidos está imersa em uma- também inevitável- reavaliação da pertinência de modelos externos para distintas reflexões teórico/metodológicas (XAVIER, 2008).

Identificando algumas similitudes entre Brasil e Canadá, Rosângela Fachel de Medeiros se debruçou sobre as possíveis aproximações dos cinemas desses dois países. Ela se inspirou nas proposições do conceito de nação de Stuart Hall e nas ponderações a respeito de identidade de Homi Bhabha. De acordo com a autora, as problemáticas relações com a identidade e, por consequência, com a definição do caráter de nacionalidade, destacam esses dois países dentro da América. A partir da construção dessa hipótese, a pesquisadora problematizou a relação dos dois países com seus *outros* – os seus vizinhos de proximidade geográfica – e concluiu que ambos são estranhos dentro de seus continentes, pois, enquanto o Canadá é obliterado pela presença dos Estados Unidos, o Brasil está numa situação de isolamento linguístico dentro do contexto da América do Sul. Para ela, “a dificuldade que ambos países encontram na busca por definir sua identidade nacional e cultural acaba por questionar o próprio

conceito de nação”(MEDEIROS, 2004, p. 107). Essas aproximações não negam as claras singularidades das duas nações, pois “ambas possuem uma formação multicultural, mas vivenciam tal experiência de maneiras distintas” (MEDEIROS, 2004, p. 106). O Brasil, monolíngue e vizinho de países de língua espanhola, é diverso à situação bilíngue do Canadá.

As conclusões propostas por Fachel de Medeiros articulam-se ao objetivo central de seu artigo em esclarecer as possíveis aproximações entre o cinema brasileiro e canadense. Dois eixos endossam as hipóteses que fundamentam a construção de seu texto: o papel representado pelo Estado e a hegemonia do cinema hollywoodiano, duas situações que conectariam esses dois países distintos. As contribuições iniciais de Marc Ferro indicam que a presença do Estado é crucial na produção cinematográfica, pois, “[...] desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço”(FERRO, 1992, p.13). No caso canadense, o *Office Nationale Du Film/National Film Board (ONF/NFB)*, órgão fundado em 1939 como *National Film Commission* – presidido desde seu estabelecimento pelo documentarista britânico John Grierson (1898-1972), que perdurou no cargo de comissário até meados da década de 1940 – é um dos principais órgãos incentivadores das produções independentes. No Brasil, os extintos *Instituto Nacional do Cinema (1969-1975)* e *Embrafilme (1969-1990)* foram responsáveis pelas principais políticas públicas de incentivo ao audiovisual e a *Ancine*, fundada em 2001, e atualmente ativa, responde pelo papel estatal brasileiro. A autora compartilha uma estratégia de análise comum à grande parte da crítica fílmica produzida nesses países, indicando a elementar presença de um “outro” estrangeiro, o qual domina grande parte das exhibições nas salas de cinema, concluindo que a predileção pelo cinema produzido nos estúdios de Hollywood é um fator determinante na indústria fílmica do Canadá e Brasil.

Porém, tal amálgama não se trata de uma exclusividade desses dois países. A presença maciça da indústria cinematográfica hollywoodiana é um fenômeno transnacional que permeia as políticas e culturas fílmicas nas mais variadas realidades de produção. Assim, Fachel de Medeiros mobilizou as reflexões de Robert Stam para indicar este intrínseco poder de disseminação da hegemonia colonial da forma *européia-americana* de cinema (MEDEIROS, 2004, p.108).

Apesar de necessário, e possivelmente frutífero, o exercício de comparação entre Brasil e Canadá não é o objeto central deste artigo. O objetivo deste breve texto é

cartografar os escritos que representariam a historiografia canadense do cinema. Arthur Autran realizou uma pesquisa com finalidade semelhante, debatendo no artigo “Panorama da historiografia do cinema brasileiro” a formação e a contemporaneidade da escrita historiográfica brasileira que se ocupou do cinema. O autor descreveu os esforços empreendidos na construção dos cursos de cinema da UnB, USP e UFRJ, (década de 1960), como indícios de transformação e profissionalização dos trabalhos com o audiovisual. Os personagens centrais – Ismail Xavier, Maria Rita Galvão, Carlos Roberto de Souza – dessa *historiografia universitária* (AUTRAN, 2007, p. 25) trouxeram rigor de análise para os trabalhos que anteriormente eram provenientes do jornalismo cultural. As situações que Autran descreve a respeito da formação dos estudos fílmicos no Brasil são muito próximas às relatadas nas falas da mesa-redonda da Concordia University.

Os estudos fílmicos canadenses ainda são pouco reconhecidos no contexto brasileiro, de forma que se faz necessário um panorama sobre o desenvolvimento do cinema em território canadense. As conclusões deste exercício inicial poderão impulsionar possíveis estudos comparativos das produções canadenses e brasileiras. Para essa tarefa, a partir de agora, indicaremos alguns textos essenciais para a compreensão da dimensão dessa atividade de escrita crítica e analítica. Não utilizaremos as categorias Proto-Historiografia, Historiografia Clássica, Historiografia Universitária e Nova Historiografia Universitária, elaboradas por Autran, para organizar os escritos brasileiros, porém, tomaremos como inspiração os seus objetivos gerais.

Estudos fílmicos no Canadá: o início de um campo acadêmico

De certa forma, é prudente reconhecer que as estratégias investigativas dos textos inaugurais que analisam o cinema produzido no Canadá são agenciamentos políticos com o evidente objetivo de reconhecer uma produção artística sublimada por Hollywood. O *Canadian Film Reader* (1977), editado por Seth Feldman e Joyce Nelson, reuniu vários escritos e entrevistas produzidas por estudiosos, os quais, até os dias atuais, são nomes referenciais na crítica do cinema canadense. A organização dos textos presentes na edição de 1977 respeitou a divisão entre documentário, ficção e cinema experimental. Peter Harcourt, Bruce Elder, Peter Morris, Seth Feldman dividiram com outros pesquisadores e críticos a apresentação e análise dos principais filmes produzidos, até então, no Canadá. Em meio às reflexões da obra de Pierre

Perrault, ou a respeito do *Candid-Eye Movement*, destacam-se os capítulos de introdução e encerramento, por denunciarem as aspirações dessa obra coletiva. É possível afirmar que esse compêndio intentou renovar a consciência e o reconhecimento de uma cinematografia genuinamente canadense, como Harcourt sustentou nos momentos conclusivos do livro:

We have to recognize that they are trying to tell us about ourselves and the world we live in – not the world we are surrounded by but the world we actually live in; and when we begin to think this way, we are beginning to think helpfully about the Canadian cinema (HARCOURT, 1977, p. 376).

Peter Harcourt é um personagem fundamental no ensino e crítica do cinema no Canadá. Em 1967, ao retornar do Reino Unido, ele fundou o Department of Film Studies na Queen's University e, posteriormente, lecionou na *York University*, de Toronto. Seu primeiro estudo acerca do fazer cinematográfico, *Six European Directors: Speculations on the Meaning of Film Style*, materializou-se em ensaios a respeito de Buñuel, Bergman, Fellini e Jean-Luc Godard. Em um livro subsequente, ele estudou o cinema europeu, o hollywoodiano e o canadense por via do conceito de mitologia, buscando nas reflexões propostas pelo linguista estrutural francês Roland Barthes uma chave de leitura do audiovisual. Em síntese, *Movies and mythologies: towards a national cinema* correlacionou-se aos objetivos do compêndio editado por Feldman e Nelson, promovendo as expectativas de futuro a partir de um olhar sobre a indústria fílmica do Canadá. Foi no interior dos dois capítulos dedicados aos filmes canadenses que o autor enalteceu sua perspectiva pragmática para a concepção do mito, considerando-a como contingente para a formação de um cinema nacional. A habilidade em historiar e compreender a formação de uma identidade fílmica, na qual Harcourt claramente reconhece as particularidades do Québec, foi uma saída para construir uma mitologia para o cinema canadense alicerçada em denominadores comuns.

É difícil se abster da conclusão de que esses críticos e analistas promoviam um projeto político para a ascensão do audiovisual canadense aos mesmos níveis do cinema europeu e hollywoodiano: “*I have increasingly come to realize that my concern with Canadian cinema implies a political act*” (HARCOURT, 1977, p. 4). Um dos textos que integra o capítulo conclusivo do livro editado por Feldman e Nelson, *Statement from the Council of Canadian Film makers*, foi escrito por Sandra Gathercole, membro do *Council of Canadian Film Makers*, e problematiza as políticas audiovisuais do Estado

canadense vistas como insuficientes em formar um público assíduo para as várias realizações do país. Os textos referenciados, em sua maioria escritos durante a década de 1970, evidenciam a proximidade com a situação vivenciada no Brasil no mesmo período. Foi nessa época que muitos dos autores canadenses começaram a tomar posições acadêmicas e a fundar cursos em universidades centrais do Canadá. Assim, o debate passou também a ocupar espaço das universidades.

Arthur Autran esforçou-se em qualificar os estudos brasileiros como uma historiografia, aproximando-se das reflexões de Jean-Claude Bernardet em *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Os estudos iniciais no Canadá são temporalmente próximos de um momento de reavaliação do *conhecimento histórico* pela diversa paisagem intelectual dos anos de 1970.² Nesse mesmo momento, a historiografia estava em estágios iniciais de reconhecimento do cinema como objeto e fonte para o historiador. Marc Ferro foi um dos principais mentores dessa nova possibilidade de olhar para o passado (JÚNIOR, 2012, p.152). Ferro publicou, na coletânea de textos organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora, intitulada: *História: Novos Objetos*, o artigo *O filme: uma contra-análise da sociedade*, um dos escritos fundadores de uma possível relação cinema e história. Na sua obra *Cinema e História*, publicada em 1977, ele demonstrou que o filme ultrapassa o limite de sua produção; de observador, o cinema tornava-se um agente histórico.

Os estudiosos canadenses estavam íntimos dos debates ocorridos nas humanidades de seu tempo. Porém, em decorrência da diversidade de formação acadêmica desses pesquisadores, é difícil situá-los estritamente em relação aos saberes da disciplina histórica. Reconhecemos essa percepção inicial distante de uma definitiva conclusão acerca da formação de uma literatura fílmica no Canadá, pois afirmamos a necessidade de um exame abrangente do seu fragmentado, porém extenso, *corpus* bibliográfico. A partir do final dos anos de 1970, os críticos aprofundam a relação com o saber acadêmico e, além de cumprirem a tarefa de pesquisa e reconhecimento do cinema canadense, amadurecem o desenvolvimento crítico e alocam um espaço de questionamento da história da produção visual no Canadá.

O desenvolvimento crítico e o questionamento da memória do cinema canadense

Ao fim da década de 1970, uma pesquisa preocupada em historiar, nos termos certaunianos, um recorte da produção cinematográfica canadense, resultou no livro

Embattled Shadows: A History of Canadian Cinema, 1895-1939 de Peter Morris. Publicada no final de 1978, a obra tratou da até então desconhecida situação cinematográfica dos períodos anteriores à fundação da *ONF/NFB* em 1939. O livro examinou as gêneses das projeções, a mudança das exibições itinerantes para a formação das salas de projeção, a transformação do momento de liberdade e o avanço das primeiras iniciativas para a maciça intervenção do capital estrangeiro, circunscrito na força do *lobby* hollywoodiano. A maneira de conduzir e analisar a recolha de testemunhos e de mapear as recepções jornalísticas em relação à invenção da sétima arte foi notável para o momento de concepção de sua pesquisa, visto que Morris buscava um trabalho analítico da memória dos primeiros realizadores canadenses.

Bruce Elder é autor de outra obra que, no final da década de 1980, procurou apresentar os cruzamentos entre filme e cultura, com o objetivo de problematizar a identidade do Canadá a partir das artes visuais. A densidade de Elder ao constituir suas hipóteses e conjeturar seus objetivos traduziu-se em um dos mais audaciosos projetos para historiar o cinema canadense até aquele momento. Ele é um dos exemplos mais vigorosos de uma transformação no conteúdo e forma de historicizar as particularidades do cinema feito no Canadá. A primeira tarefa realizada pelo autor foi reconstruir as matizes do pensamento filosófico nesse país, ratificando a presença e a predileção pelo idealismo hegeliano. Seu texto almejou apresentar essas paisagens intelectuais com a intenção de esclarecer os contextos que os produtores de artes visuais dialogam, pois, para ele, seriam essas elucubrações e predileções filosóficas os sustentáculos vitais das práticas artísticas.

Elder dividiu seu extenso panorama, que aspirou cobrir as mais proeminentes e significativas produções, em dois momentos: o primeiro, a fim de examinar a tradição realista; o segundo, avaliando a estética cinematográfica *avant-garde*, para ele, o melhor e mais forte cinema de seu país³. O produtor de documentários, John Grierson, exerceu um papel fundamental para a estética do cinema documentário clássico e fundou a *ONF/NFB*, ocupou um considerável espaço das reflexões do texto de Elder. Além de avaliar o realismo propagado pelas proposições griersonianas para o *fazer* documentário, avaliado como proveniente de uma estreita e limitada concepção da estética cinematográfica (ELDER, 1989, p.89), o autor buscou *desmistificar* três afirmativas que centralizaram o produtor britânico na gênese da produção fílmica canadense. A primeira afirmava o pioneirismo para com as produções financiadas pelo Estado; a segunda sustentava que ele revolucionou a distribuição e exibição de filmes; e

a terceira superestimava as possíveis tendências esquerdistas e pró-trabalhistas do documentarista escocês (ELDER, 1989, p.97). O autor sobrepôs esforços na tentativa de desconstruir esse último *mito*, buscando demonstrar as inconsistências retóricas dos discursos escritos por Grierson e evidenciando que as práticas e visões do documentarista foram muito mais consonantes com o totalitarismo e com a limitação das liberdades individuais, hipótese sustentada pelo exame da influência do teórico do fascismo Giovanni Gentile nas concepções de sociedade de Grierson (ELDER, 1989, p.98-99).

A magnitude política de Grierson é reconhecida por outros de seus comentaristas e analistas. Dentre os inúmeros textos a respeito de sua trajetória biográfica, *The colonized eye: rethinking the Grierson legend*, de Joyce Nelson, merece a nossa atenção. Essa obra deslocou o eixo de análise para a paisagem política e econômica que o diretor/produtor/comissário vivenciava. De acordo com Nelson, “[...] one of the keys to understand Grierson is oil, that black gold which has fueled so much of this century politically, economically, and socially” (NELSON, 1988, p.13). Em poucos momentos, essa pesquisa se apropriou do uso de fontes primárias para a apreciação do contexto político e econômico da época de Grierson no Canadá. O objetivo desse estudo não se centrou na estética griersoniana, e sim, no exame das relações institucionais e governamentais situadas no período de criação da *ONF/NFB*, coincidente com os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial. As atividades de Grierson, ligadas ao Estado canadense, perpassaram os gabinetes governamentais dos Estados Unidos e chegaram aos escritórios dos estúdios de Hollywood. Essa rede de contato permitiu a existência de co-produções entre a *ONF/NFB* e os estúdios situados em Los Angeles. Grierson esteve imerso no contexto político do esforço de guerra, mas o desenvolvimento econômico das explorações petrolíferas foi fundamental para a sua perpetuação como um cânone da produção documental canadense. A autora dedicou-se a relatar o desenvolvimento de escolas griersonianas de documentário na Venezuela. Apoiadas por estúdios californianos e financiadas pelas companhias de exploração de petróleo nesse país, elas garantiram a afirmação dos padrões de documentário propostos por John Grierson na Venezuela e América do Sul.

A proposta metodológica de Joyce Nelson difere em relação ao desenvolvimento da pesquisa de Bruce Elder, pois direciona os esforços de trabalho para as redes de relações sociais condicionadas por situações políticas e econômicas. No entanto, essas duas publicações são conexas por buscarem desconstruir a “lenda *griersoniana*”, tão

presente na memória do cinema canadense. Ademais, Joyce Nelson e Bruce Elder não negam que as diretivas *griersonianas* repercutiram na posteridade de toda a produção documental no Canadá:

Grierson's influence on documentary filmmaking in Canada was profound. Nevertheless, this influence was not as obvious in the years immediately following his departure from Canada as it was subsequently. It was not until the later 1950s that documentary filmmaking again flourished in Canada, with the work of the National Film Board's Unit B of the period, and particularly, with the films belonging to the Candid-Eye series (NELSON, 1988, p.102).

É possível alocar o “*The Candid-Eyemovement*”, referido na citação acima, como outro pilar do cinema documentário no Canadá. No entanto, é importante estar ciente da existência de um amplo dissenso quanto às definições para essa possível estética. É concreto afirmar que a origem dessa nomenclatura está na série televisionada pela *Canadian Broadcast Company (CBC)* no ano de 1958, intitulada “*candid-eye series*”. Produzidos em sua grande parte por Tom Daly, esses breves documentários foram realizados por diretores ainda desconhecidos e em ascensão na *ONF/NFB*. Apesar de ser inegável a projeção que esses filmes obtiveram nos círculos de produção e crítica, os debates em torno de suas produções são motivo de intensas discussões acadêmicas.

A importância do *candid-eyes filmmaking* na história da produção fílmica canadense chega à nomeação do único compêndio que se dedicou exclusivamente ao estudo da produção documental do Canadá. Para Leach e Sloniowski, organizadores de *Candid eyes: essays on Canadian documentaries*, as realizações que emergiram dessa série romperam com as assertivas dominantes do documentário *clássico griersoniano*. A inerente ambiguidade dessas realizações auxiliou os pesquisadores a refutarem a tese comum de que o *candid eyes filmmaking*⁴ limitava-se ao voyeurismo visual. Para os autores, o olhar cândido promoveu o questionamento das relações entre imagem e realidade e, inversamente à postura de muitos críticos, revitalizou os limites da objetividade do documentário e do *sujeito da câmera* (LEACH; SLONIOWSKI, 2003, p. 6). Não obstante, para os organizadores, essa nomeação refletiu a complexidade de uma longa lista de produções e a primordial reflexão a respeito da identidade desse país:

[...] is rather way of projecting a sense of Canada as a tolerant and open society in keeping with the emergent politics of multiculturalism that many later NFB films would promote (LEACH; SLONIOWSKI, 2003, p. 8).

Essa coletânea indicou a emergência de uma estética distinta da almejada por John Grierson. Filmes como *Corral* (1954) e *Paul Tomkowicz: Street-railway Switchman*(1953) podem ser considerados representativos desse novo tratamento para a produção audiovisual. Ao documentarem realidades opostas – o primeiro documentou o cotidiano de um vaqueiro na província de Alberta, o segundo, o trabalho de um imigrante europeu em Winnipeg – evidenciam a existência da diversidade identitária na formação do Canadá do século XX. Mirar esse problema tornou-se um dos exercícios privilegiados para as reflexões em torno do cinema canadense, atividade imprescindível para os estudiosos que publicaram seus textos a partir da década de 2000.

A perspectiva das mulheres: olhares que problematizam o cinema do Canadá

Filmes recentes, tais como *Lawrence Anyways* (2012) e *C.R.A.Z.Y* (2005), ou que se tornaram cânones, *Le déclin de l'empire américain* (1986) e *Back to God's Country* (1919), representam uma tradição filmográfica reconhecida pela relativização da significância da figura masculina e feminina. A historicidade dessa negociação de identidade de gênero também situa-se em estruturas analíticas proeminentes nos últimos anos. As dimensões do corpo, da sexualidade e o papel da mulher circunscrevem-se como olhares excepcionais para a discussão da identidade canadense.

Duas coletâneas de textos sintetizam o papel das mulheres na produção fílmica canadense: *The gendered screen: Canadian women film makers* e *Gendering thenation: Canadian women's cinema*. A última obra orientou-se por situar o gênero feminino como essencial na realização cinematográfica canadense e pela consciência de que o desenvolvimento de um cinema feito por mulheres – o Estúdio D da ONF/NFB⁵ – estava em intenso diálogo com os estudos feministas do período. A partir dessa hipótese, os editores do compêndio indicaram as primeiras percepções quanto às fissuras no conceito de nação, pois reconheceram que a matriz intelectual do cinema quebequense era diferente do Canadá Inglês. O *cinema vérité* foi uma baliza para os filmes desenvolvidos na ONF/NFB e intelectuais como Simone de Beauvoir, Luce Irigaray e Kristeva influenciaram as produções independentes do órgão estatal. Não obstante,

While Québécoise filmmakers were evolving new forms in documentary and feature filmmaking, Anglo-Canadian directors attracted to formal experimentation [...] a feminist avant-garde tradition that grew up alongside and to some degree in opposition to Studio D (ARMATAGE; BANNING; LONGFELLOW; MARCHESSAULT, 1999, p.8-9).

The gendered screen tentou avançar na problematização dessas perceptíveis afinidades, reafirmando o olhar de que os objetos fílmicos não devem se dissociar de seus contextos de produção e, muito menos, serem condicionados por essas margens culturais e políticas do discurso (AUSTIN-SMITH; MELNYK, 2010, p. 7). Kay Armatage é um nome que conectou ambos os compêndios; em *Gendering thenation*, publicou o texto “Nell Shipman: A Case of Heroic Femininity” e, em *The gendered screen*, escreveu um artigo a respeito do cinema político de Joyce Wieland. Sendo assim, *The gendered screen* ofereceu uma nova proposta de organização e abordagem para os novos filmes colocados em perspectiva; no entanto, os resultados de alguns artigos acercaram-se de posições já defendidas na coletânea anterior. Anthony Adah maneja uma série de filmes aborígenes sob a perspectiva do poder e disciplina de Michel Foucault e por via do conceito de dialogismo de Bakhtin/Volishinov, mas suas conclusões se amparam nas posições anteriormente defendidas por Zuzana Pick em relação aos documentários de Alanis Obomsawin. As concepções de Kathleen Cummins acerca do Estúdio D – estúdio criado exclusivamente para as produções dirigidas por mulheres, tendo como objeto central de suas narrativas o universo feminino – foram similares e muito próximas às considerações de Elisabeth Anderson, defendidas em “*Studio D’s Imagined Community*”. Existe, assim, uma visível continuidade na maneira de abordar os filmes, indicando as persistências de miragens nos mais de dez anos que separaram esses dois compêndios. Sem sombra de dúvidas, existem deslocamentos nos eixos de análise, como a escolha de Cummins em interrogar a obra de Anne Wheeler, até então uma *outsider* nos estudos de gênero e cinema: “Wheeler’s status as a Canadian woman/feminist film auteur has been curiously delimited, resulting in a devaluing of her work both critically and commercially” (CUMMINS, 2010, p.67).

Jim Leach também chamou atenção para a permeabilidade que o cinema canadense tem frente ao tema da sexualidade. Apesar dos argumentos que encontram nas raízes protestantes inglesas ou católico-romanas do Québec um conservadorismo condicionante na representação das relações sexuais, ele observou o “maplesyrupporno” – em livre tradução, “pornô do mel de maple” – relacionado às rupturas que a província

do Québec enfrentava no decorrer da década de 1960 e aos movimentos de liberação sexual da cultura ocidental (LEACH, 2006, p. 101).

Nesses textos, a sexualidade, por via da valorização da perspectiva de gênero, desenvolvida desde os estudos feministas, associou-se com o debate da formação da nação do Canadá contemporâneo. A dimensão conceitual da identidade tornou-se uma chave de leitura para a discussão fílmica e em muito alicerçou os aportes teóricos mobilizados pelos pesquisadores. Com muita clareza, essa preocupação pode ser partilhada na observação das várias tradições fílmicas que compõem o cinema dessa unidade política denominada Canadá. Em conjunto com a discussão da visualidade das Primeiras-Nações e da presença dos imigrantes, o cinema e seus leitores reavaliam as definições da configuração da nação canadense. Harcourt já estava ciente desse problema ao encerrar o *Canadian Film Reader* com um evidente projeto político de fomentar a formação de um cinema nacional canadense, a despeito de uma filmografia e de uma intelectualidade que começava, ainda em 1970, a alertar para a quase impraticabilidade da homogeneização da sociedade canadense.

O problema da nação e identidade na crítica fílmica canadense

Em tempos atuais existe uma grande preocupação dos analistas do cinema canadense com o tema *nação e identidade*. Não menos importante é o momento de reavaliação da maneira como esse *corpus* crítico emergiu e vem sendo tratado. Além disso, a retomada das publicações, no final da década de 1990, originou propostas de análise que se adensaram nessa discussão. George Melnyk olhou para o cinema como uma forma de acesso às questões que repensam a identidade canadense; segundo ele, “*any analysis of Canadian film, whether as review of contemporary film or as a historical narrative is part of shared mythologies about Canadian culture in general*” (MELNYK, 2004, p.243). Em *One Hundred Years of Canadian Cinema* situou a produção cinematográfica a partir da emergência de cinco eixos problematizadores: os movimentos de independência no Quebec, a imigração não-europeia, as novas afirmativas aborígenes, os desafios feministas e a questão da sexualidade. Ele apresentou as interseções entre a sociedade e a produção fílmica, garantindo sua postura de um *film historian*, estratégia metodológica para responder ao panorama geral dos cem anos do cinema no Canadá, e respondendo a uma sintomática percepção de que a constituição identitária do Canadá é intensamente debatida (MELNYK, 2004, p.4).

Essa problematização do conceito de nacional motivou a justificativa de Christopher E. Gittings em promover a versão canadense em uma série de livros⁶ que, ao primeiro olhar, buscaria a existência de uma cinematografia nacional e homogênea. Para ele, almejar uma possível unidade nacional para *o fazer* fílmico é impraticável em qualquer lugar, visto as contradições e as inflexões da produção fílmica. Gittings analisou um cinema que desejava tornar-se nacional, seja nos primórdios racistas e sexistas, passando pelo experimentalismo, ou nos filmes de contestação – ou *anti-nation*, categoria que sugere um tratamento possível para a filmografia de Obomsawin. Gittings mobilizou Homi Bhabha para afirmar a *impossível união da nação* (GITTINGS, 2002, p. 5), e outra referência às reflexões do intelectual indiano estão na nomeação do capítulo “*Narrating Nations/Ma(r)king Differences*”, o qual, por via de uma ampla seleção de filmes, sustentou a hipótese de que a vasta cinematografia canadense é íntima aos dilemas de uma sociedade pautada pela diferença.

Esse estudo ultrapassou os limites de um panorama que delimitava os cânones cinematográficos e lançou luzes para a fragmentação produzida por diferentes ideologias, que interagem nas mais variadas representações que o cinema canadense produziu acerca de si mesmo e dos outros. Gittings testou os limites dessa divisão interna e as considerou como determinantes para a produção fílmica. A percepção de um *colonialismo interno* amenizou a relação causal da indústria hollywoodiana e os percalços do desenvolvimento dos cinemas nacionais, “here we can see the limits of bicultural and bilingual Fields of vision to represent the complexity, diversity and continued internal colonialism that Mark Canadian national cinemas”(GITTINGS, 2002, p.195).São os embates internos de uma filmografia plural, ou seja, de uma tradição fílmica, com mais de um século de existência que ambiciona ser nacional, que devem centralizar as possíveis análises.

Essas problematizações, recentemente levantadas por Melnyk e Gittings, nortearam os questionamentos deste artigo, que buscou criar uma perspectiva introdutória de algumas das possíveis leituras para o cinema produzido nessa unidade política federativa em que se configura o Canadá. Os próximos títulos que analisaremos neste artigo seguem a tendência de colocar em perspectiva ao menos dois cinemas nacionais no interior da produção fílmica canadense. Consideramos que a “Canadian Charter of Rights and Freedom”, de 1982, assegurou institucionalmente o Canadá como um país multicultural e bilíngue e se trata de um elemento de suma importância para a defesa das teses que indicam a impraticabilidade em tratar unitariamente várias

realidades distintas. Mas, seguindo os cinco eixos problematizadores propostos por Melnyk como chaves de leitura para visualizarmos os feitos cinematográficos, tais dissemelhanças são facilmente perceptíveis no interior das construções audiovisuais.

Duas publicações sintetizam a visão que diferencia o cinema quebequense do anglo-canadense: *Quebec national cinema*, de Bill Marshall, e *Screening Québec*, escrito por Scott Mackenzie. Ambos são frutos de pesquisadores estabelecidos na Escócia, país que detém um programa de graduação e pós-graduação em estudos canadenses na Universidade de Edimburgo. Marshall é consciente da dificuldade em definir o Quebec como uma nação; ele tentou apresentar sua percepção na mesma série em que Gittings editou o seu livro *Canadian National Cinema*, porém, teve sua proposta recusada pela editora responsável em organizar a série (MARSHALL, 2001, p. x). Marshall projetou um panorama abrangente, dividindo seu corpus fílmico em temas que conferiram particularidade à sua forma de analisar as elaborações audiovisuais. Seus cortes transversais eram temáticos e, em geral, não buscavam uma cronologia contemplativa dessa extensa e complexa filmografia. Nas suas hipóteses, nação e identidade não foram consideradas como conceituações estáticas, visto que o percurso do livro estruturou-se de forma a demonstrar as dinâmicas de recusa ou afirmação das diferentes concepções de nacionalismo e identificação na província do Quebec. A estratégia de Bill Marshall elegeu o desenvolvimento conceitual de Deleuze e Guattari, os binômios territorialização/desterritorialização e maioria/minoria (MARSHALL, 2001, p. 11), respectivamente, para analisar as questões de tempo e espaço, presentes no aparato fílmico, a fim de (des)construir uma ontologia da identidade nessa província. Dois capítulos são vitais nesse desenvolvimento, pois arrazoam acerca da cinegrafia produzida pelo “outro”, imigrante e indígena, pressionando em vários níveis a identidade cultural e territorial quebequense.

Scott Mackenzie, de forma similar a Bill Marshall, operacionalizou uma teoria para assimilar o problema da formação de uma tradição fílmica no Quebec. A proposta de Mackenzie, alicerçada no conceito de *esfera pública* do frankfurtiano Jürgen Habermas, tentou desconstruir as ideias, as ideologias e as práticas discursivas que circundam e apresentam-se internamente no documento audiovisual. Para Mackenzie, o cinema produzido e reproduzido desde os fins do século XIX em Montreal reconfigurou a esfera pública quebequense e as percepções da identidade nacional dessa província. Sua primeira preocupação foi justificar a utilização de um conceito aparentemente estranho, visto que Habermas analisou o século XVIII e afirmou a emergência da mídia

de massa como a erosão da esfera pública da sociedade naquele momento (MACKENZIE, 2004, p. 35).

Para Mackenzie, a transformação na esfera pública do Quebec deu-se em um momento crucial na configuração política e social do Canadá. A confluência do desenvolvimento do nacionalismo com a popularização do cinema silencioso nas localidades urbanas auxiliou na constituição de um novo imaginário da identidade nacional, hipótese próxima ao conceito de comunidade imaginária de Benedict Anderson (1991). A proposta de Mackenzie, que se debruçou exclusivamente no caso do Quebec, pautou-se em:

[...] to examine the interrelationship between the cinema and other discourses within the public and private spheres of culture: one must pay particular attention to the ways in which cinematic texts are used and appropriated by a culture in its quest for self-definition (MACKENZIE, 2004, p.64).

North of every thing: English-Canadian cinema since 1980, editado por William Beard e Jerry White, propôs um recorte temático conciso a fim de eleger os artigos que comporiam o *corpus* textual desse compêndio. Optar pelo cinema de língua inglesa, segundo os editores, justificou-se pela existência de livros como de Bill Marshall e pela razão de um dos poucos estudos, *A larecherche d'une identité: renaissance Du cinéma d'auteur canadien-anglais /sous la direction de Pierre Véronneau* (1991), com seleção similar ter sido publicado em língua francesa. Outra predileção foi enfatizar o papel das ficções nesse recorte espaço-temporal priorizado a partir de 1980. Mas é a assertiva conexa às perspectivas defendidas por Melnyk, Gittings e Mackenzie que aloca esse apanhado de textos na envergadura da discussão da identidade do Canadá: “The Idea that there is a coherent Canadian national self, composed of both English and French elements, seems some what naïve” (BEARD; WHITE, 2002, p. XVIII). Posteriormente, Jerry White organizou a análise de 24 filmes e ofertou um panorama que versou a respeito do cinema franco-canadense, de língua inglesa e de matiz aborígine. *The cinema of Canada* se dividiu em 24 textos e foi prefaciado pelo diretor Atom Egoyan. Nesse livro, os vários autores buscaram indicar as várias questões que circundam essas três categorias constituintes do cinema canadense.

Anteriormente à década de 2000, Armatage, Banning, Longfellow e Marchessault foram atentos a essas inflexões. Ao apresentarem a coletânea acerca do cinema e gênero, os editores ampararam-se nas reflexões de Linda Hutcheon (1988) a

respeito das ficções contemporâneas do Canadá. Assim, os organizadores de *Gendering the nation* alocaram a dimensão da identidade nacional como descentrada, articulada contra um centro imaginário, mediada por identificações regionais, étnicas e, indubitavelmente, de gênero (ARMATAGE; BANNING; LONGFELLOW; MARCHESSAULT, 1999, p. 10). A construção dessa hipótese amparou a organização dos textos presentes na coletânea, orientados em torno de um questionamento quanto à possibilidade do gênero problematizar o tema da identificação com a nação (ARMATAGE; BANNING; LONGFELLOW; MARCHESSAULT, 1999, p. 12). Ao visualizarem a possível falência da aplicabilidade de um conceito que una o Canadá em uma unidade hegemônica, os organizadores observaram que existem visões distintas sobre ficção e documentário, principalmente ao analisarem produções do Quebec e de Toronto:

While in English Canada the distinction between documentary, narrative, and experimental forms has been maintained both institutionally (through festivals and funding agencies) and in theoretical and critical discourses, in Quebec the generic distinctions between fiction and documentary have led to a tradition of narrative experimentation and cross-fertilization of poetic forms in literature, theatre, and film (ARMATAGE; BANNING; LONGFELLOW; MARCHESSAULT, 1999, p.8).

No entanto, Peter Harcourt viu com profundas reservas esses estudos, que levantam a hipótese da inexistência de um cinema canadense (HARCOURT, 2004). Harcourt, que desde seus primeiros textos é ciente dos problemas identitários de seu país, esclareceu que os feitos fílmicos do Canadá são hábeis em refletir os problemas básicos do mundo contemporâneo e também reafirmou que a persistência dos problemas basilares dessa indústria fílmica, o descompasso entre as produções e o acesso do público são questões estruturais que procedem desde o nível de produção, recepção e assimilação de uma cinematografia de significativa intensidade produtiva. “Speculations on Canadian Cinema” dirigiu abertamente suas considerações para a crítica constituída ao redor das produções cinematográficas canadenses, em especial, às análises produzidas no âmbito da Academia. Junto com a reivindicação do espaço para os filmes considerados como escapistas, ele expôs a necessidade da relativização dos cânones que se cristalizam na cultura fílmica do Canadá. Harcourt é incisivo ao criticar a abordagem *althusseriana* de Gittings que, para ele, não conseguiu corresponder às análises do aparato do Estado de Louis Althusser. Para Harcourt, o modelo de análise de Gittings

pode ter servido a propósitos acadêmicos, mas não ofereceu nenhuma reflexão a respeito do cinema nacional canadense (HARCOURT, 2004, p. 244).

Considerações finais: afinal, existe um cinema canadense?

É possível sustentar a afirmação de que, no início dos estudos fílmicos no Canadá, existia, em certa medida, um projeto unívoco de reanimar uma tradição cinematográfica nacional. A partir da década de 1980, essa política foi sublimada por perspectivas que iniciaram a desconstrução dos personagens que atuaram na formação do cinema praticado em território canadense. São exemplares desse momento as posturas críticas de Joyce Nelson e Bruce Elder em relação a John Grierson. Por conseguinte, os estudos incorporaram inúmeras tendências teóricas para analisar uma filmografia que, a despeito da invisibilidade perante o cenário mundial, reafirmava a sua complexidade em ler a realidade. A mobilização de perspectivas diversas foi necessária para a tentativa de aproximação com uma filmografia caracterizada pela fragmentação e dispersão. A partir do final da década de 1990 e início de 2000, muitas coletâneas e livros foram publicados, sintetizando essa miríade de olhares plurais. A observação da variedade sexual e étnica, a pluralidade social e cultural e a fragmentação da unidade política, possibilitaram a relativização do conceito de nacionalidade.

Atualmente, o desafio da escrita histórica do cinema canadense está em dialogar com um objeto de difícil demarcação. Vários dos estudos que apresentamos são cientes desse impasse metodológico e foram hábeis em mapear a diversidade constituinte da filmografia canadense. Os pesquisadores de formação mais recente se assentaram na impossibilidade de existência de um cinema nacional nesse contexto, assim, muitas perspectivas dividiram a produção em vários gêneros e subgêneros, etnias e comunidades linguísticas, unidades políticas e diversidades identitárias.

Como demonstramos, predominam os pontos de vista que se assemelham ao argumentar a impraticabilidade operacional do conceito de nação e ao promover a leitura de um cinema canadense, reconhecido pela fragmentação e por emergir de uma unidade política marcada por dissensões entre francófonos, anglófonos, aborígenes e recém-imigrados. Tal miragem é fruto de cerca de 40 anos de produção intelectual que, a partir dos anos de 1970, começaram a ocupar o lugar na Academia. No entanto, o artigo de Harcourt, de meados da década de 2000, refutou a inépcia de muitos estudiosos em apresentarem soluções e caminhos para a produção cinematográfica

canadense. Ao se apresentar como arqueólogo da produção cinematográfica, revelou uma esperança inexistente nos círculos acadêmicos. O pequeno manifesto de Harcourt cinge uma clara separação: de um lado, uma crítica que responde aos anseios da academia e abstrai sentimentos de unidade e homogeneidade, do outro, um autor comprometido com a vontade de pertencer a uma realidade, apesar de plural, concreta. Para ele, ao contrário do discurso que domina a paisagem intelectual, um cinema nacional canadense é possível e, além de tudo, é um pilar fundamental da formação da nacionalidade canadense.

[...] rummaging among fragments scattered about within archives, private collections and specialized digital and video outlets, *assembling pieces of a culture – indeed, of several cultures – that, one day, we may recognize as our own*”. (HARCOURT, 2004, p. 248, grifos nossos).

Em certa medida, Harcourt se mantém próximo de suas posições defendidas desde as primeiras publicações do final da década de 1960. Para ele, a pluralidade identitária não é exclusiva do contexto canadense, a assertiva de um cinema nacional é possível e necessária. Diferentemente da trajetória intelectual de Harcourt, Seth Feldman, organizador do *Canadian Film Reader* de 1977, questionado quanto à invisibilidade e impraticabilidade do cinema canadense, chegou a uma conclusão diametralmente oposta à sua atitude original: “[...] no, we don't have a national cinema; and *it's a good thing we don't*” (FELDMAN, 2001, p. 1, grifos nossos).

Referências bibliográficas

ARMATAGE, Kay; BANNING, Kass; LONGFELLOW, Brenda; MARCHESSAULT, Janine. *Gendering the nation: Canadian women's cinema*. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1999.

AUSTIN-SMITH, Brenda; MELNYK, George (Ed.) *The gendered screen: Canadian women filmmakers*. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press, 2010.

AUTRAN, Arthur. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. *ALCEU*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, jan./jun. 2007, p. 17-30. Disponível em: <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n14_Autran.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2012.

BEARD, William; WHITE, Jerry (Ed.). *North of everything: English-Canadian cinema since 1980*. Edmonton, Alta: University of Alberta Press, 2002.

- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- ELDER, Bruce. *Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1989.
- FELDMAN, Seth. Canadian Movies, Eh?. In: *Fifteenth Annual Robarts Lecture, 5 April 2001*. Disponível em: <http://robarts.info.yorku.ca/files/lectures-pdf/rl_seth.pdf>. Acesso em: 22 Abr. 2013.
- FELDMAN, Seth; NELSON, Joyce. *Canadian Film Reader*. Toronto: Peter Martin, 1977.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- _____. O filme: uma contra-análise da sociedade?. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- HARCOURT, Peter. *Movies and mythologies: towards a national cinema*. Toronto: Canadian Broadcasting Corp., 1977.
- _____. *Six European directors; essays on the meaning of film style*. Harmondsworth; Baltimore: Penguin Books, 1974.
- HUTCHEON, Linda. *The Canadian postmodern: a study of contemporary English-Canadian fiction*. Toronto: Oxford University Press, 1988.
- JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes Santiago. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *Revista História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 8, abril de 2012, p. 151- 173. Disponível em: <www.ichs.ufop.br/rhh/index.php/revista/article/download/270/261>. Acesso em: 22 Abr. 2013.
- LEACH, Jim; SLONIOWSKI, Janete (Ed.). *Candid eyes: essays on Canadian documentaries*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- LEACH, Jim. *Film in Canada*. Toronto: Oxford University Press, 2006.
- MEDEIROS, Rosângela Fachel de. Brasil e Canadá, tão longe, tão perto: cinema e identidade nacional. *Revista Interfaces Brasil/Canadá*, Rio Grande do Sul, n. 4, 2004, p. 103-118. Disponível em: <<http://www.revistabecan.com.br/arquivos/1169317310.pdf>>. Acesso em: 11 Abr. 2012.
- MORRIS, Peter. *Embattled Shadows: A History of Canadian Cinema, 1895-1939*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1992.
- NELSON, Joyce. *The colonized eye: rethinking the Grierson legend*. Toronto: Between the Lines, 1988.
- VÉRONNEAU, Pierre. *A la recherche d'une identité: renaissance du cinéma d'auteur canadien-anglais / sous la direction de Pierre Véronneau*. Montréal: Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1991.
- WHITE, Jerry (ed.). *The cinema of Canada*. London: Wallflower, 2006.
- XAVIER, Ismail. Cinema Studies in Brazil. In: DONALD, James; RENOV, Michael (Ed.). *The SAGE Handbook of Film Studies*. London: SAGE Publications Ltd., 2008, p. 95-101. Disponível em: <http://knowledge.sagepub.com.myaccess.library.utoronto.ca/view/hdbk_filmstudies/n6.xml>. Acesso em: 1 Abr. 2013.

Notas

¹Este texto é parte do desenvolvimento da dissertação de mestrado intitulada “Imagem e a Escrita da História: Os filmes do Conflito de Oka de Alanis Obomsawin”, orientada pela Prof. Dra. Karina Anhezini

de Araújo. Além disso, é fruto do estágio de pesquisa (2012-2013) no *Ontario Institute for Studies in Education (OISE) da University of Toronto* sob a supervisão do Prof. Dr. Jean-Paul Restoule.

²Examinado por Michel de Certeau, o labor do historiador é resultado de uma *operação historiográfica* e o conhecimento se situa em um *lugar social* (político, econômico e cultural) (CERTEAU, 1982, p.66) circunscrito por práticas científicas, invisíveis ao puro exame textual, que excedem a retórica poética da escrita. A ponderação de Certeau respondeu aos novos desafios lançados à disciplina expostos nas obras de Hayden White, Paul Veyne e Michel Foucault. Essa reflexão foi, acima de tudo, um longo exame do ofício do historiador, que culminou na institucionalização de seu ofício na França do pós-Segunda-Guerra.

³Elder define o cinema *avant-garde* como uma prática auto-reflexiva que questiona as representações realísticas (ELDER, 1989, p.7).

⁴Com a função de organizar os inúmeros ensaios dessa edição, Leach e Sloniowski (2003) separaram e nominaram, mesmo que cientes da ambivalência dessas definições, os *The Candid Eyes films* (aqueles documentários produzidos para a televisão) e *candid eye filmmaking* (para o estilo desenvolvido no Estúdio B da ONF/N.F.B).

⁵ O Estúdio D funcionou de 1974 a 1996, momento em que foi encerrado por um extenso corte de verbas do órgão. É possível mencionar o filme *Not a Love Story: a Film About Pornography* (1981) como uma das realizações mais famosas desse local de produção.

⁶A *Nationals Cinemas Series*, editada por Susan Hayward, foram dedicadas aos seguintes países: Austrália, Grã-Bretanha, França, Alemanha, Itália, Países Nórdicos, China, África do Sul e Espanha.

Artigo recebido em 24/04/2013. Aprovado em 04/07/2013.