

**A DISTOPIA DE DENYS ARCAND:
ENTRE O CINEMA NACIONAL E HOLLYWOOD.**

Lucas Moreira S. de Souza¹

2

Resumo: Ancorado nas teorias semióticas de matriz pierciana, o presente artigo – um recorte da tese A Expressão Distópica do Cinema de Denys Arcand – apresenta o embate histórico entre as forças estéticas e ideológicas que simultaneamente podem polarizar ou fundir um cinema nacional de língua francesa com uma produção cinematográfica proveniente da indústria hollywoodiana. À luz das tipologias das traduções intersemióticas (transcrição, transposição e transcodificação) e das categorias cinematográficas (primeiro, segundo e terceiro cinemas), inscrevemos a principal trilogia do cineasta quebequense Denys Arcand na seara do cinema nacional de autores distópicos.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica. Cinema de distopia. Cinema nacional. Ideologia do cinema hollywoodiano.

1. As traduções intersemióticas e o cinema nacional.

Em Tradução Intersemiótica (1987), Julio Plaza compreende o processo de intersemiose entre gêneros, linguagens e meios, contextualizando-o na pós-modernidade de duas maneiras. Primeiro, ele considera o contexto político da arte na contemporaneidade; depois, considera o cunho poético das práticas artísticas nessa mesma contemporaneidade. Segundo o autor, o período que denominamos de “pós-moderno”, cuja manifestação típica é a distopia, opõe-se criticamente às convenções da modernidade. A transgressão pós-moderna rejeitou as utopias de vanguarda em nome

¹ Lucas Moreira S. de Souza obteve o título de Doutor pelo Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade (PÓS-CULT/ IHAC) em 10.03.2014 com a tese A Expressão Distópica do Cinema de Denys aprovada com Distinção e Originalidade. O pesquisador tem feito progredir estudos na área da literatura e do cinema de distopia através de leituras críticas de obras literárias escritas por Aldous Huxley, George Orwell, Philip Kankred Dick, Chuck Palaniuk e de obras cinematográficas dirigidas por Fritz Lang, Ridley Scott, David Lynch e Kubrick. A convergência entre os conceitos de distopia, as principais noções de pós-modernidade e as traduções intersemióticas postuladas por Júlio Plaza tem sido a base metodológica de seus trabalhos acadêmicos.



do advento de uma produção artística, onde sistemas eletrônicos dominam a cena cultural com a caoticidade de linguagens, códigos e meios que se hibridizam, e com transmutações de formas de criação, geração, transmissão, conservação e percepção de imagens e textos. Enquanto prática dialógico-crítica, a tradução intersemiótica pode encaixar perfeitamente a distopia como exemplo de atividade sógnica pós-utópica, uma vez que esse gênero opera traduções de desnudamento do feitiço encantatório das utopias modernas. Com esse caráter reversivo da tradução crítica, a distopia chega ao ponto de reescrever meta-narrativas históricas, cujos repertórios viviam encapsulados, sem sofrer mutações, devido aos procedimentos políticos que exerciam influência sobre as reproduções artísticas.

O cinema canadense dirigido por Denys Arcand está inserido nas correntes dos “cinemas nacionais” que lutam e resistem ao “entorpecimento provocado pelo processo de aculturação” durante a recepção passiva, quase incontestável, de películas feitas de acordo com os modelos hollywoodianos. Essa contracorrente cinematográfica tenta subverter a tradição que coloca os espaços culturais de exibição dos filmes sob a égide dos produtos fabricados pela indústria hollywoodiana. Por causa desse domínio hollywoodiano, o espaço que deveria ser usado para que os povos reconheçam suas identidades diversas na tela do cinema foi reduzido a uma sala dependente de um aparato informativo que controla e “deforma a realidade verdadeira e racional”. Isso ocorre por que as classes mais ricas dos países industrializados enxergam o terceiro mundo como uma periferia que funciona como uma reserva de alimentos e matérias-primas (SOLANAS apud HENNEBELLE, 1979, pg. 15).

Segundo Solanas (apud HENNEBELLE, 1979), o mundo de ficção construído por Hollywood faz uso de uma linguagem “hermética”, apresenta uma cultura bilíngue, isto é, uma cultura de língua dupla como meio de limitar os padrões culturais do pensamento, pondo o nacional, o do povo, de um lado, e o estrangeiro, o das classes ligadas ao exterior, de outro. Dessa forma, o cinema de Hollywood passaria a ensinar ao espectador que a realidade estrangeira é “bem-vista” e a verdadeira realidade de seus países é “malvista”. Em sentido inverso, as transmutações de um cinema distópico produzido por autores quebequenses dissolvem essa dicotomia mostrando que suas operações tradutórias são trânsito criativo de linguagens típico de um cinema nacional insurgente, transformador de estruturas. Para Solanas, a pesquisa feita por Guy Hennebelle não trata apenas de uma contribuição para os estudos de cinema “fora do

eixo mega-industrial”. Ela visou à criação de uma nova vanguarda do cinema com base nacionalista, tendo em vista o desenvolvimento de uma ofensiva internacional contra todas as formas de cinema hollywoodiano, militando em prol de um cinema que retratasse os temas nacionais e populares. Dentro do cinema nacional realizado ultimamente, nasce o “cinema de autor”, denominado por Solanas como segundo cinema, em constante diálogo com intelectuais e militantes regentes da luta dos povos do terceiro mundo.

Observa-se assim que os cinemas nacionais são marcados por traduções intersemióticas de negação e de abandono da identidade de signos simbólicos, que são instituídos politicamente. A tradução, nesse ponto, implica a reflexão crítica e a saída de âmbitos discursivos nos quais o pensamento do autor permanece replicando formas já socializadas e enrijecidas. Sendo distópico, o cinema nacional retraduz criticamente qualquer outra tradução de negação da realidade, pois, como Plaza (1987) havia alertado, a linguagem é mediadora da consciência coletiva ou individual e da realidade. É a linguagem que será o pivô definidor das relações do homem com o real. Inclusive, é a estética do choque com o real que será o signo de identificação dos filmes de distopias mais representativos.

Hennebelle nos conta que essa nova corrente de caráter nacional surgiu em torno do mundo a partir dos movimentos contra-culturais da década de 1960, recebendo inspirações anti-hollywoodianas para promover concepções de mundo libertadoras e espelhar as culturas que se diferenciam daquelas projetadas nos cinemas dominantes. Destarte, formava-se uma concepção de cinema cujos autores eram veiculados a um tipo de produção que recebia estímulos para desenvolver um cinema que contribuísse para a transformação do mundo, um cinema de intervenção na luta de classes que ultrapassasse a condição de simples denúncia humanista. Além disso, eles davam importância ao fato de que vanguarda cinematográfica e cultural não é apenas uma questão de forma, mas sobretudo uma questão política e ideológica, incitando ao desenvolvimento de novas formas que brotam das lutas nacionais e populares, inclusive as feministas.

Devido aos anseios de transformação da realidade cultural através do cinema, os cineastas da distopia nacional investiram em traduções entre signos que escapam da mera função de transmutação jakobsoniana, para desenvolver as traduções disjuntivas, desfazendo alienações que imperavam em torno de objetos e significados estabelecidos nas sociedades. Neste caso, os alvos da força disjuntiva da tradução crítica são

informações estéticas que transladam para o convívio social de uma nação e se veem impedidas de serem mescladas com novos elementos sógnicos. Por meio de seu caráter crítico, a tradução intersemiótica operada no cinema nacional mostra a fragilidade de informações estéticas codificadas pelas elites nacionais e seus meios. É importante observar que a tradução como crítica cultural não está fora de sincronia histórica. Ela é típica do contexto de insurgência do cinema nacional. Plaza certifica que cada modo de tradução possui uma historicidade própria que, por vezes, serve para subverter a ordem da sucessividade e sobrepor as regras de um novo código estético que se comporta de acordo com a época e com os processos dialéticos e dialógicos do criador. Três fatores históricos determinaram o caráter operacional das traduções intersemióticas na produção do cinema nacional.

A corrente cinematográfica anti-hollywoodiana despontou, em um contexto histórico, no qual três fatores foram impulsionados em diferentes zonas do planeta. O primeiro fator foi “o progresso das lutas pela libertação no Terceiro Mundo”. Elas deram início ao combate anti-imperialista com o desejo de atingir em algum momento da história a igualdade social e o equilíbrio humano sobre a Terra. A partir disso, o cinema passou a observar criticamente que os regimes colonialistas adotaram um tipo de política fascista para padronizar as identidades nacionais.

Através do embarque do cinema no curso contrário em que seguiam as contracorrentes nacionais, compreendeu-se que as realidades das nações estavam gravemente devastadas pelo eurocentrismo e lhes faltavam dignidade para viver de acordo com as reais necessidades de suas massas. Por isso, por intermédio de cineastas vinculados à extrema-esquerda, pretendeu-se criar um cinema engajado na transformação das realidades achincalhadas pelo imperialismo ocidental. Foi na década de 1960, aproximadamente, que uma plêiade de gêneros cinematográficos inéditos denominados “novos” e “jovens” começou a traduzir suas insatisfações em relação ao olhar hollywoodiano que dominava a maioria dos planos captados pela câmera. Apesar dessas erupções iniciais dos cinemas nacionais, nem todas as mentalidades autorais se mantiveram resistentes aos “encantos das sereias hollywoodianas” (HENNEBELLE, 1979, pg. 63).

Na esteira da inquietação consciente de cineastas, que combatiam o cinema hollywoodiano, da pretensão ousada de um cinema militante que propôs o engajamento da linguagem cinematográfica com as lutas de libertação das nações do terceiro mundo

e da reivindicação de cineastas que exprimiram uma linguagem de “autor” independente da padronização de investidores hollywoodianos, o “novo” cinema do nacional surgiu, na década de 1960, para refletir com precisão e sensibilidade sua realidade política e social.

2. A transcrição como descentramento das formas tradicionais.

Denys Arcand introduz diversos pontos de vista, advindos de pensadores que o influenciaram, conseguindo com isso empreender traduções transcriadoras. A prática semiótica do cineasta é confirmada, nesse plano, na articulação de pensamentos variados: a crítica anticristã de Frederic Nietzsche, a estética anárquica de Jean-Luc Godard contra Hollywood, a crítica social de Marcuse, o anticolonialismo de Fanon e o manifesto de esquerda do intelectual quebequense Pierre Vallières. Vê-se que a iconicidade aglutina os caracteres desses intelectuais revolucionários, e recupera, analogicamente, suas ideias, a partir das montagens expressivas que Arcand consegue realizar, a fim de relacionar os conteúdos de pensamentos lógicos na linguagem sensível que emana da junção do áudio e do visual, que caracteriza a narrativa cinematográfica.

Analisar o “novo” cinema quebequense de Denys Arcand pela ótica da tradução icônica é fundamental para averiguar o espírito inovador e transgressor do cineasta, que foi buscar as fontes de sua inventividade “original” na estética surrealista e na crítica aos costumes burgueses do cinema dirigido pelo espanhol Luis Buñuel. É na transcrição que o cinema distópico de Arcand opera o diálogo entre os cineastas veteranos da O.N.F. (Claude Jutra, Michel Brault, Gilles Groulx), o surrealismo de Buñuel e a nouvelle vague francesa de Godard, Truffaut e Chabrol. Embora Arcand, em entrevista, tenha negado a tentativa de mimetizar Godard e Truffaut, Hennebelle (1979) aponta para uma eclosão simultânea de diversas nouvelles vagues em torno do mundo como um dos motores de libertação e preparação do cinema para revolução.

É a capacidade conjuntiva da transcrição que permite também a justaposição de correntes cinematográficas que historicamente não apresentam estruturas similares e qualidades aparentes nas narrativas distópicas do cineasta quebequense. Nelas, os modelos hollywoodianos de John Ford e Howard Hawks se isomorfizam com os cinemas de “autor” de Kurosawa, Buñuel, Antonioni e Bergman. Na citação abaixo, Arcand revela seu impulso transcriador dissolvente de barreiras estético-ideológicas.

O primeiro cinema se refere ao cinema de Hollywood, acusado pelos defensores dos cinemas nacionais de negligenciar as diferenças que caracterizam os cinemas e de atenuar as fronteiras que os singularizam para dar forma a um conjunto de filmes cujos autores tornaram-se submissos à expansão imperialista dos modelos americanos. Entre Hollywood e o cinema nacional de Arcand, opera-se uma tradução icônica isomórfica, onde o conflito de opostos, ou seja, o nacional contestador e o industrial alienador, é apaziguado dentro de um mesmo sistema. Como observou Plaza, o cinema intelectual e o cinema comercial podem manter relações intercódigos segundo o princípio organizador do pensamento autoral, que transcende, via isomorfia, as diferenças conflitantes de conteúdos separados mecanicamente. Essa investida pós-moderna de Arcand pretende fragilizar o sistema rígido da produção ideológica para inventar novas formas decorrentes da combinação entre as substâncias diferentes.

Podemos, assim, dizer que Denys Arcand, em seus filmes de ficção, tenha feito um “jogo duplo” como estratégia de proteção da sua aura e crítica autoral, ludibriando a política dominante de total controle ideológico na arte cinematográfica, através de figuras de linguagem como o oximoro e a alegoria, como observaram Loisel (1995) e Testa (1995). O oximoro e a alegoria são figuras de linguagem transcriadoras que servem para dissimular o real posicionamento de Arcand em relação às intervenções sub-reptícias de autoridades políticas e empresariais sobre a estética de um cinema autoral e mobilizador, e para evitar também conflitos com todo o complexo multimídia no qual um filme está envolvido. A atitude de um documentarista engajado ao criticar diretamente a sociedade burguesa e industrial, como Arcand fez em *On est au coton* e em *Le confort et l'indifference*, não dialoga com os principais interesses da indústria cinematográfica estado-unidense.

Analisando as sutilezas dos filmes de ficção de Arcand, Bart Testa (apud LOISELLE&MCILROY, 1995) diz que a alegorização é um dos feitos artísticos que caracteriza as estruturas narrativas dos filmes do diretor canadense, e sugere que só é possível instalar uma crítica endereçada à sociedade visada, através de recursos de linguagem. Testa explica que a distopia alegórica do cinema de Denys Arcand se corporifica quando duas sociedades fictícias, ou seja, quando duas ficções, em uma combinação diegética, se correspondem, sendo que uma representa uma contra-narrativa para a outra sem disjunções. Dito de outra forma, a sociedade criticada ou original aparece sob a sociedade alegórica como paradigma ou estrutura vertical. Já a alegoria

atravessa o paradigma no sentido horizontal ou como uma corrente sintagmática de eventos que penetram sequencialmente na outra estrutura. Testa interpreta a função binária da alegoria em Jesus de Montreal (1989) como o dispositivo que aciona o caráter político em seus filmes de ficção.

Loiselle & McIlroy (1995) notam que um dos pontos fortes da cinematografia de Arcand no combate à unidimensionalidade, racionalizada pela indústria de Hollywood, reside nas práticas cinemáticas de construção de estruturas dialógicas, através da justaposição de elementos contraditórios e irreconciliáveis, em cada nível da diegese de seus filmes. Devido ao caráter discursivo de seus filmes, os autores creem que adjetivos bahktinianos tais como “dialógico” e “polifônico” são mais apropriados para descrever o cinema canadense de Denys Arcand simplesmente pelo fato de ele usar os paralelismos e as justaposições para expor contradições e similaridades, e não para chegar a uma síntese climática ou a uma resolução única. Segundo esses autores, a fascinação de Arcand com a comparação, a justaposição e o paralelismo provem de sua educação como historiador na universidade de Montreal, onde ele passou a acreditar na tese de que cada fenômeno histórico tem significado apenas quando ele é considerado em relação a outro fenômeno.

O segundo cinema corresponde ao cinema de autor, ao cinema de expressão, à *nouvelle vague* e ao cinema novo. Esse tipo de cinema é visto como uma réplica ao imperialismo hollywoodiano que indica um progresso ao passo que ele traduz a reivindicação do autor de se exprimir com liberdade, através de uma linguagem livre de padronizações instituídas por magnatas hollywoodianos, abrindo-se para uma dimensão em que seja possível dar partida para a descolonização cultural.

Explorando ainda a liberdade de criação sob o princípio da primeiridade peirciana, o segundo cinema, definido como a seara cujas vias tradutórias permitem ao autor expressar a sua individualidade, demonstra igualmente afinidades com as traduções icônicas e as possibilidades de criação inovadora fornecidas ao intérprete. Contudo, devemos atentar para a chance que a iconicidade do segundo cinema oferece ao artista de instituir, no decorrer de seus trabalhos, uma “política de autor”, o que desloca o pensamento autoral da categoria da primeiridade para a categoria da terceiridade. No caso de Arcand, as relações entre iconicidade e simbolicidade nem sempre se deram de maneira harmoniosa. Por causa de seu desejo de ser fiel a si mesmo, de manter sua percepção direta em todas as fases de produção de seus filmes, Arcand

conta que ele sempre encontrou problemas com a censura na etapa de pós-produção de seus trabalhos (ARCAND apud LOISELLE, 1995). Sua identidade de historiador iconoclástico e de cineasta pós-modernista é evidenciada quando Arcand tempera suas obras com alguns elementos de informação que chocam os diretores de produção. O autor quebequense fala que os diretores de produção querem filmes “sem cor” e “sem cheiro” que simplesmente repetem as versões oficiais das histórias impressas nos livros didáticos, enquanto ele desafia as noções aceitas sobre a história do Quebec oferecendo interpretações não-conformistas.

A transcrição crítica de Arcand combate os princípios normativos de uma forma estética da história, em função de evitar as repetições através do expurgo ao que já vem sendo traduzido. A norma industrial e a forma autoral se inscrevem em um concurso onde o signo de lei (ou legissigno) e o signo original (ou objeto imediato) lutam para um interligar a estrutura do outro. A tendência de Arcand em conceber a organização de seus filmes, como um exemplo de tradução intersemiótica, apta a produzir significados sob a forma de qualidades (interligando variados códigos ideológicos e expressões de *nouvelles vagues*) confronta-se com as diretivas de sistemas de produção institucionalizados que lhe impõem a transcodificação própria de narrativas convencionalizadas, e direcionadas para um mercado que assegure um determinado lucro. Diferentemente do documentário, as ficções fílmicas de Arcand conseguiram intercodificar o signo de qualidade autoral e os signos de lei industrial, subvertendo a linearidade narrativa pela emergência de signos de uma linguagem própria.

Plaza identificou a recusa das estruturas totais como montagem expressiva dos autores. Esta altera os discursos cinematográficos, como se a câmera possui se uma autonomia capaz de produzir imagens libertas da lógica discursiva de linguagens saturadas. Gera-se, assim, um cinema que é a metalinguagem do próprio autor em conflito com a montagem narrativa. A transcrição da montagem expressiva implica em descentramentos de formas reveladas como ilusões convencionadas culturalmente, pelo primeiro cinema de Hollywood.

3. A transposição como busca da identidade, da diferença e de realidade.

Entramos agora numa fase da história do cinema quebequense em que as pulsões criativas dos autores são canalizadas em operações intelectuais que visam à conexão de seus filmes com a realidade existencial. Se a transcrição funcionou como uma operação que auxiliou os cineastas a subverterem as regras estéticas estabelecidas por Hollywood no intuito de liberar a originalidade de seus autores, a transposição, ou a tradução indicial, contribuiu para que o novo cinema do Quebec pudesse se distinguir, através da captação em estilo direto, das outras correntes cinematográficas em torno do mundo, além de desconstruir as representações culturais de filmes que não reconheciam a verdadeira identidade da nação francesa no Canadá. Como a característica da tradução indicial é a transposição do objeto dinâmico de um suporte midiático ou código de linguagem para outro, o pensamento tradutor dos autores quebequenses tende a estabelecer uma relação de concreção entre o signo original e o signo transposto. É um momento do cinema quebequense em que os principais intérpretes da cultura dão continuidade aos conteúdos críticos-revolucionários de livros tais como *Nègres Blancs d’Amerique* e *L’idéologie de la société industrielle*.

No contexto das revoluções no terceiro mundo, os cineastas do Canadá-francês tiveram a necessidade de dialogar com as críticas sociais escritas por intelectuais de esquerda em voga mencionados anteriormente como Herbert Marcuse e, sobretudo, com Frantz Fanon, autor de *Os condenados da Terra*. A partir da abertura para os fatos reais concedida pela indicialidade, as narrativas militantes montadas por cineastas terceiro-mundistas oxigenam a genialidade dos criadores desse “novo” cinema a produzirem uma crítica local através do gênero não-ficcional do documentário. No último estágio da evolução do cinema mundial, o terceiro cinema, designado a ser um cinema de incitação ou um cinema de revolução, é definido como aquele que se concentra nas “lutas anti-imperialista dos povos do terceiro mundo e seus equivalentes nas metrópoles imperialistas como o eixo da revolução mundial”(SOLANAS apud HENNEBELLE, 1979, pg. 204), tanto no nível artístico, quanto no cultural e científico que dominaram as nações durante épocas.

O chamado “terceiro cinema” instigou a emergência e a confrontação de vozes artísticas e sociais rebeldes provenientes de diversos contextos nacionais e políticos, evidenciando estratégias de combate adequadas e específicas para cada experiência de descolonização. Sobre cada território nacional em movimento de desalienação, a câmera

tinha que se ajustar à geografia e às organizações revolucionárias que objetivavam a arrancada de poder do inimigo. Trata-se de uma fase única em que o cinema e a técnica colocaram-se à favor das classes oprimidas. A tradução indicial parte do alinhamento da consciência tradutória com a máquina transpositiva (a câmera), que desloca as partes ou o todo do meio cultural externo para o meio cinematográfico. Isso ocorre porque a transposição como tomada de consciência da realidade se concentra mais na contigüidade do objeto de meio para meio do que na sua transformação.

No caso do Quebec, pensa-se de imediato em cineastas de esquerda como Jean-Pierre Lèfèbvre com *La Chambre Blanche* e *Le Revolutionnaire*, e Arthur Lamothe com *Le mépris n'aura qu'un temps* e *Le gars de la palme*. Na mesma linha ideológica de Denys Arcand, esses cineastas tentavam aplicar a teoria crítica neomarxista de Marcuse na sociedade quebequense para manifestar suas preocupações com as condições de vida dos operários da construção civil, descrever as greves dos empregados dos serviços de correios, com o destino das massas trabalhadoras de modo geral. Hennebelle (1979) nota que esses artistas estavam com a sensibilidade à flor da pele e com a consciência fragmentada: eles enxergavam a realidade através de uma “janela quebrada” ou através de um “nevoeiro”, catando apenas os estilhaços do eu e da sociedade. É a partir da obra de Lèfèbvre que o crítico de cinema quebequense Christian Rasselet observa a qualidade distópica e o estado psicológico de cineastas que seguiram essa tendência:

A herança do estilo distópico de cineastas quebequenses, dessa época, mantém-se viva no momento em que autores contemporâneos como Denys Arcand, que ganhou o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro com *As Invasões Bárbaras* (2003), revelou: “Eu sempre fui uma consciência forte, um iconoclasta e um anarquista.”(Entrevista à Radio-Canada, 2003). A tendência política dos cineastas de buscar uma realidade fragmentada, multiforme, sem narrativa e com recursos de colagens converge com um dos objetivos do terceiro cinema que é o de pôr em prática uma “abordagem idealista da realidade, amputada de suas contradições profundas, de sua riqueza dialética: elementos que muitas vezes contribuem para dar ao filme sua beleza e sua eficácia”(SOLANAS apud HENNEBELLE, 1979, pg. 206). O estado de espírito dos artistas do terceiro mundo os motiva a denunciar a ineficácia da rebelião individual.

Em 1963, cineastas como Claude Jutra, Pierre Perrault e Denys Arcand oficializaram o ano do nascimento do jovem cinema quebequense direcionando suas câmeras para uma relação mais íntima com a realidade como forma de luta contra as

transcrições estigmatizadas dos canadenses de língua francesa. À breve história destes jovens cineastas, deve-se acrescentar o envolvimento do cinema quebequense com o cinema desenvolvido no Terceiro Mundo. Hennebelle (1979) e Robert Stam também explicam:

No calor dos movimentos contra-culturais e anti-imperialistas dos anos 1960, o desvencilhamento gradual da cultura e da política totalitária que imperava no Canadá-francês até o desencadeamento da Revolução Tranqüila cedeu espaço para que os cineastas comesçassem a investigar as fontes culturais do povo quebequense com o desejo de criar um retrato diferente de si mesmos, diferente do retrato que fora imposto pela ideologia dominante. Filmes como *Pour la suite du Monde*, *Le Règne du Jour*, *Les voitures d'ean*, co-produzidos por Brault e Perrault, são filmados em ambientes inadequados para qualquer manifestação de reflexão ideológica.

Embora Hennebelle note que uma corrente de filmes quebequenses enveredaram para uma tendência que obrigou, em certa medida, seus produtores a hollywoodianizarem suas estéticas, como *Red*, de Gilles Charles, *Les smattes*, de Jean-Claude Labrecque e *Bingo*, de Jean-Claude Lord, Marsolais (1997) identifica um outro fenômeno contrário ao da hollywoodianização de ficção fílmica quebequense que se caracteriza pelo que ele chamou de *pollinisation* da ficção. Segundo esse autor, a *pollinisation* é definida pela transposição dos métodos e técnicas advindos do cinema direto para serem aplicados na ficção. Trata-se de um movimento de hibridização tradutório que Plaza denominou de “*intermídia*”. Nela, a transposição não preza pelo deslocamento de objetos dinâmicos, mas pela fusão entre dois meios e duas linguagens distintas. Não se pode negar que a transposição de técnicas do gênero documental para o cinema de ficção confunde tradução icônica com tradução indicial. O ajuste entre duas estruturas midiáticas conduz o intérprete a uma visão inovadora das coisas, o que faz seu pensamento retornar à forma inclusiva da iconicidade. A conjuntura entre um cinema de ficção e um cinema documentário serviu para diferenciar o cinema nacional do Quebec dos modos dominantes de produção esquematizados por Hollywood.

Na concepção de Peirce (1977), o documentário direto pertenceria à categoria da secundidade, enquanto a ficção seria do domínio da primeiridade e da terceiridade. Com a fusão das linguagens e seus meios, as traduções icônicas e indiciais se interpõem, o que nos remete ao alerta de Plaza em relação à tipologia das traduções intersemióticas. Segundo esse autor, os três tipos de tradução intersemiótica não foram desenvolvidos

para funcionar de modo estanque, fixo e inflexível. Elas são mapas orientadoras para as nuances diferenciais dos processos tradutores que podem funcionar perfeitamente como operações simultâneas. Isso significa que uma tradução pode complementar outra tradução sem substituí-la, sobretudo, em se tratando de intersemioses complexas como as que ocorrem no pensamento dos cineastas quebequenses desse período. Isso quer dizer também que a ficção, encarnada com técnicas do documentário, apresenta os objetos dinâmicos através de montagens que prefiguram um cinema com novas qualidades materiais de distopia.

Peter Wilkins (apud LOISELLE, 1995) sugere que essa investida de Arcand contra a espetacularização hollywoodiana é o que permite ao autor questionar o posicionamento cultural do Quebec em relação à cultura dos Estados Unidos e do Ocidente em geral. A ausência de espetacularização nos filmes de Arcand indica a falta de interesse do autor pelas ações épicas, grandiosas, e pelos grandes confrontos e atritos que o cinema de Hollywood vem produzindo desde então. Como o próprio diretor nos revela, sua cinematografia é composta por filmes “discursivos”, preocupados em por em cena sujeitos que dialogam entre si em paisagens naturais desoladas oriundas da geografia canadense.

Percebemos a resistência e o espírito realista de Arcand no tocante à impossibilidade de transpor, para seus filmes, uma realidade espetacularizada que não corresponde à geografia e nem à cultura do território canadense. A transposição da realidade factual quebequense, como resposta às grandes ações épicas do cinema hollywoodiano, é herança da fusão entre o realismo italiano e o cinema direto. A tradução indicial é um processo que conta com dispositivos de defesa contra os modelos de Hollywood. A indicialidade traduz as realidades nacionais, censurando o processo de conscientização de criadores e espectadores com traduções icônicas ready-made que concebem superfícies culturais já prontas.

4. A transcodificação como instituição da política de autor e harmonia simétrica dos contrastes.

No cinema de Arcand, a transcodificação atuaria como ferramenta de construção de uma rede intratextual relativizando seus filmes com temas que se tornaram simbólicos durante sua carreira de documentarista e diretor de ficção. Com a tradução simbólica, que equivale à reciclagem de materiais já trabalhados em produções anteriores, Arcand pôde criar elos entre o conjunto de sua obra e instituir uma “política de autor” no interior de suas operações semióticas. A partir desta, observamos os elos convencionais estabelecidos entre um filme e outro, seja por meio das temáticas reiteradas, pela continuidade de narrativas, pela seleção de atores, pela nomeação dos personagens, seja pela autotranscrição de Arcand (sua presença) em personagens de sua própria trama, como aconteceu em *La Maudite Galette*, *Jesus de Montreal* e *As Invasões Bárbaras*.

A tradução simbólica auxilia o autor a instituir sua política autêntica mediante operação de contigüidades através de metáforas, símbolos e os outros signos de caráter comercial que denotam ou aludem para os caracteres de objetos transitivos em narrativas anteriores. A transcodificação, nesse caso, exige do cineasta mais esforço intelectual para definir sua lógica, do que o afloramento da sensibilidade para gerar objetos “originais”. Seus trabalhos serão considerados pela crítica ou pelo público apenas como “filmes de autor”, na medida em que suas narrativas estabelecem regularidades entre símbolos. No decorrer das semioses transcodificadoras, os objetos imediatos de outrora transformar-se-ão em símbolos a partir da repetição necessária de signos de qualidades que ganham formas simbólicas. Inclusive, a comparação semiótica entre os filmes de Denys Arcand começa a partir de signos transdutores.

Por outro lado, a tradução simbólica teve que ser operada para ceder espaço, dentro do intracódigo narrativo, aos signos estéticos que, na verdade, são lidos pelos autores e críticos como símbolos, regras ou leis pré-determinados pelos órgãos (O.N.F., Télé film Canada e Hollywood) que investem na produção, na premiação ou na distribuição desses produtos fílmicos nacionais. Utilizando a terminologia de Plaza (1987), podemos afirmar que a transcodificação contribui para a síntese, num jogo de equilíbrio simétrico, de elementos antitéticos que se negam e se afirmam no movimento do sintagma cinematográfico. A transcodificação participa da justaposição forçada

autor/indústria, nouvelle vague/Hollywood, cinema nacional/globalização, cinema direto/longa-metragem de ficção, entre outras combinações de contrários.

A matéria que governa a transcodificação é sempre o signo de lei, que, na teoria de Peirce, terá formas variadas, mas complementares, tais como a de legissigno (signo), a de um símbolo (objeto) ou a de um argumento (interpretante). Essas formas simbólicas, que nascem da terceiridade peirciana, terão suas integridades abaladas pelas atividades sígnicas da pós-modernidade. Mesmo na transcodificação, a convenção cederá passagem para elementos diferentes que ferem uma lógica estabelecida, mas ao mesmo tempo fará parte dela. A aderência dos cineastas quebequenses às convenções de uma linguagem de ficção simboliza a transição de tendências, da política para a comercial. Para desenvolver uma indústria cinematográfica independente e ordenada, os autores recorreram aos mecanismos de representação mais espetaculares. Na metade da década de 1970, filmes como *La maudite galette* e *Rèjeanne Padovani*, de Denys Arcand, e *Mon oncle Antoine*, de Claude Jutra, fizeram parte de uma plêiade de trabalhos de autores do Quebec que ousaram penetrar no mercado internacional sem ter uma experiência para produzir filmes de ficção. *Gina*, por exemplo, produção de 1975, foi uma tentativa fracassada. Após sua exibição, Arcand ficou imensamente deprimido e perdido, sem nenhum encorajamento por parte da indústria de filme do Quebec para dar continuidade às produções do gênero fictício.

Em uma entrevista dada a André Loiselle e editada em *Auteur/Provocateur: the films of Denys Arcand* (1995), Arcand conta que a frustração em relação ao filme de ficção o faz retornar para as produções de documentários como *Le confort et l'indifférence* (1981) e as séries de televisão como *Duplessis* (1978). Ocorre que, no início da década de 1980, o documentário entra em crise ocasionada pelo realinhamento da indústria cinematográfica (Téléfilm Canada) que restringiu os fundos de financiamentos às produções transmitidas pela televisão e aos longametragens. Esse realinhamento alterou novamente a rota e os conteúdos dos projetos de Arcand. Somente nos quatro últimos anos da década de 1980, Denys Arcand lançou *O declínio do império americano* (1986) e *Jesus de Montreal* (1989), dois filmes de ficção que obtiveram sucesso de público e respeito da crítica internacional.

Embora tenhamos visto que a transcrição, a transposição e a transcodificação mostraram suas especificidades operacionais dentro de cada fase de evolução do cinema do Quebec dirigido por Arcand, notemos que elas atuaram, de modo distinto, na

conjunção radical de signos incompatíveis. A intersemiose de signos pertencentes a dimensões diferentes que teoricamente não poderiam entrar numa relação de paralelismo é principal característica do pós-modernismo distópico de Denys Arcand identificado pelas traduções intersemióticas. Já vimos em tópicos anteriores que a síntese dos opostos utopia positiva/utopia negativa é o que sinaliza a identidade das distopias e o que orienta igualmente a montagem diegética dos filmes do autor quebequense.

5. Breve consideração final.

Na qualidade de autor distópico do século XXI, Arcand tira proveito da desintegração das utopias nas sociedades pós-industriais, fazendo com que sua narrativa seja afetada pelo efeito dispersante e disjuntivo causado pelo impacto da globalização, para diferenciar o seu cinema de outras gerações de cineastas quebequenses, que também se inspiraram na representação de fragmentos da realidade. O autor quebequense consegue assegurar um diálogo interno entre seus filmes através de uma política autoral que dá forma a um intracódigo repleto de autorreferencialidade e autotransgressão. Do caos externo e cultural à ordem autoral, os filmes de Arcand se destacam pelas diferentes modalidades de atividades signicas contíguas que se articulam por topologias, referências e convenções.

6. Referências bibliográficas.

PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica. São Paulo: perspectiva, 1977.

_____. Escritos Coligidos. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

LOISELLE, André; McILROY, Brian (Ed.). Auteur/Provocateur: the films of Denys Arcand. Westport: Greenwood Press, 1995.

MARSOLAIS, Giles. L'aventure du cinema direct revisitée. Les 400 coups: Laval (Quebec), 1997.

HENNEBELLE, Guy. Cinemas nacionais contra Hollywood. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.