

Estudos de cinema canadense

Canadian cinema studies

Lucas Moreira Soares de Souza (UFBA)

Recebido 31, jul. 2011 / Aprovado 27, set. 2011

Resumo: O presente texto mostra as fases da trajetória percorrida pelo pesquisador e doutorando Lucas Moreira S. de Souza rumo aos estudos canadenses, a partir de representações culturais no cinema de Jean-Claude Lauzon e de Denys Arcand, com análises críticas fundamentadas em teorias da americanidade, tal como a de Gérard Bouchard, que conceitua a figura do *bastardo*. Dialogando com intelectuais brasileiros envolvidos há muito tempo nas confluências Brasil/Canadá, Lucas de Souza recebeu orientações profícuas para elaborar um projeto de doutorado apto a investigar a identidade do cinema quebequense mundializado à luz das produções distópicas de Denys Arcand.

Palavras-chave: Estudos canadenses; distopia; Denys Arcand.

Abstract: The present article presents the phases of the trajectory traversed by the researcher Lucas Moreira S. de Souza route to the Canadian studies, from cultural representations in the cinema directed by Jean-Claude Lauzon and by Denys Arcand, with critical analyses based on theories of the americanity, such as Gerard Bouchard's, that appraises the figure of the bastard. Dialoguing with Brazilian intellectuals involved a long time in the confluences Brazil/Canada, Lucas de Souza received guide-lines to elaborate a doctor's project able to investigate the identity of the Canadian cinema to the light of the dystopian productions of Denys Arcand.

Key-Words: Canadian studies; dystopia; Denys Arcand.

Résumé: Le texte présente les phases de la trajectoire de recherche en études canadiennes de Lucas Moreira S. de Souza. Il aborde surtout ses études sur les représentations culturelles dans le cinéma de Jean-Claude Lauzon et de Denys Arcand, avec des analyses critiques basées sur les

théories de l'américanité de Gérard Bouchard, qui développe, entre autres, la figure du bâtard. En dialoguant, en outre, avec des intellectuels brésiliens impliqués dans les confluences Brésil/Canada, Lucas de Souza a reçu des orientations pertinentes pour élaborer un projet de doctorat qui examine l'identité du cinéma québécois à partir de la production dystopique d'Arcand.

Mots-Clés: Études canadiennes; dystopie; Denys Arcand.

Introdução

Meu interesse pelos estudos canadenses nasceu no momento em que estava cursando o Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL/UNEB), de 2006 a 2008. Minha dissertação propôs uma análise comparada da temática da solidão na obra literária *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley (1894-1963), e na obra cinematográfica *Blade Runner: O Caçador de Andróides* (The Director's Cut, 1992), dirigido por Ridley Scott. Realizei um estudo sobre a solidão do ser humano que denuncia a aniquilação humana em um mundo altamente tecnológico, dominado por políticas autoritárias, e que se manifesta relacionada com diferentes posições dos seres solitários no universo do progresso tecnológico, um deles expressando uma revolta pronta a desconstruir e reconstruir sistemas de valores vigentes. Ao longo das análises, vi que as características dessa solidão convergem com as fases de rupturas, de vazio e de reintegração que preenchem o percurso nômade da figura do *bastardo*, descrita pelo pesquisador canadense Gérard Bouchard (2002) como o herói solitário do fenômeno da americanidade, enquanto processo de identidade continental.

Este autor lembra que as utopias do Novo Mundo, que guiaram a conquista das Américas, não deram os frutos desejados, de criar novas sociedades mais justas do que as matrizes européias. Nos cruzamentos do desconcerto das sociedades pós-modernas, surge essa figura do *bastardo* como uma espécie de paradigma, de princípio produtor e organizador das percepções e do conhecimento. O *bastardo* se desenvolve em três tempos, nos diz Bouchard. No primeiro, ele desconstrói; ele nega e renega o patrimônio das mães pátrias, as fidelidades, filiações e compromissos. É um momento de *desfiliação*, de desprendimento e de desenraizamento

que gera um ponto zero da cultura. Mas este momento instaura um vazio desconcertante. É o tempo do nada, da verdadeira solidão. Neste momento, o indivíduo pode se desencantar cada vez mais e não sentir nenhuma vontade de prosseguir sua missão. Ao contrário, ele pode se abrir para um terceiro momento que é o de *refiliação*. Aquele que abandonou tudo pode agora escolher diante do conjunto de bens e patrimônios simbólicos. Ele buscará novas identidades, edificará para si novas comunidades e tentará fazer novas alianças que o façam crer na sua capacidade de desfazer e refazer o mundo. Enquanto o herdeiro é sempre um fiel, que adere à tradição por filiação, o bastardo é um rebelde pronto a abolir e, assim, a reinventar.

Com base no conceito do bastardo passei a proferir palestras cujos temas eram relativos às questões culturais da americanidade representadas no cinema quebequense. Pelo NEC, Núcleo de Estudos Canadenses situado no mesmo *campus* do programa de Mestrado em Estudos das Linguagens (UNEB-CAMPUS I), ministrei a palestra *Léolo: uma simbiose cultural*. Em seguida, fui convidado pela Prof^a Dr^a Lícia Soares de Souza, pesquisadora associada ao NEC, para participar do IX Congresso da ABECAN/2007 com a apresentação do trabalho *Léolo e Blade Runner: as defesas da subjetividade* e me inscrevi, no ano seguinte, no Prêmio Denise Lavalée com o artigo *Léolo e Macunaíma: a caracterização do herói americano*.

O Prêmio Denise Lavalée.

A comissão avaliadora desse concurso conferiu a segunda colocação ao artigo *Léolo e Macunaíma: a caracterização do herói americano*, posição que me rendeu uma bolsa para estudar francês com os professores do NEC e uma publicação na Revista CANADART XVI, em 2009. Nesse artigo existe um exame comparativo entre *Macunaíma*, de Mário de Andrade, transposto para o cinema por Joaquim Pedro de Andrade no final da década de 1960, e o filme *Léolo* dirigido pelo canadense Jean- Claude Lauzon, que dialoga com o romance de Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*. Procuramos interligar comparativamente os heróis de Andrade e Lauzon a partir de semelhanças e desigualdades para discutirmos como a “caracterização” torna-se um traço essencial na constituição da identidade do “sujeito americano”, como um bastardo rebelde das Américas.

Questionando a formação de uma identidade nacional, os filmes *Léolo* (1987), do cineasta quebequense Jean-Claude Lauzon, e *Macunaíma* (1969), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, são obras emblemáticas de reflexões sobre a construção de individualidades num vasto mundo de referências coletivas que modelam o espaço de sociedades que se modernizam. Apesar do filme *Léolo* ter sido produzido décadas depois de *Macunaíma*, Patto (1998) constata uma crítica ao trabalho fabril feita por Jean-Claude Lauzon em seu longa-metragem. Segundo esse autor, a loucura hereditária que assombra a família de Léolo é ainda nutrida pela desumanização do trabalho no qual seu pai, insano, é escravizado como operário. *Léolo* já começa, assim, a rastrear as estratégias de desintegração das especificidades das identidades subjetivas trabalhadas no alicerce entre o capitalismo e o sistema industrial.

Segundo Carvalho (1995), *Léolo* representou o Canadá no festival de Toronto, foi selecionado para o festival de Cannes de 1992, e ganhou o primeiro lugar no festival França-Canadá de Cinema e Audiovisual. Considerado como um filme autobiográfico, Lauzon reconstitui a infância de um menino de doze anos, filho de imigrantes italianos, que sonha escapar de uma vida pobre e medíocre, através da escrita e da leitura: *Parce que je rêve, je suis vivant!*¹. Esta é a sentença que atravessa a trama, através da voz do garoto que repete “*je rêve, je ne suis pas...²*”, em uma espécie de jogo paródico da célebre máxima cartesiana *Je pense, donc je suis*³, que o faz escapar do mundo absurdo em que cresce⁴. Neste mundo, habitam um avô que ele julga responsável pela maldição da família e que tentou um dia afogá-lo numa piscina, um pai que só aparece comendo e cuja função se resume em controlar a evacuação dos filhos (ele lhes dá um purgante diário), uma mãe obesa, duas irmãs frágeis e um irmão mais velho que passa a vida enrijecendo músculos, mas que não consegue vencer o medo diante dos meninos valentões da rua, que o surram.

Diante dessa cenografia, Carvalho (1995, p. 154) mostra que o filme é feito de lembranças de um rapaz pobre que, sem recursos, sem livros e sem o apoio de uma família, pôde se tornar um importante cineasta canadense da atualidade⁵. Pierre Bourgault, seu professor na Universidade do Quebec em Montreal, que o ajudou na carreira, desempenha, no filme, o papel do “homem-memória”, um vagabundo que percorre as ruas catando as folhas soltas que o garoto escreve e abandona. Atribuindo esse papel ao amigo Bourgault, Lauzon contrariou a opinião do co-produtor que desejava

um ator consagrado como Philippe Noiret ou Jean-Louis Trintignant para ser o velho *catador de versos*. É inclusive este velho catador que introduz um livro na casa de Léolo, que é o clássico literário *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme.

Para escapar do destino de sua família, marcado pela loucura ou pela mediocridade, Léo Lozeau, que sonha em se chamar Léolo Lozone, recria sua chegada ao mundo, através de um pai importado da Itália, de um lugar cheio de sol e de calor. Esse pai é um agricultor, produtor de tomates, que fecunda um tomate dentro de sua mãe, pelo qual nasce um menino cheio de sonhos, palavras e estórias para contar. Iluminado pela luz da longínqua Itália, Léo se torna um signo - veículo do encontro das culturas européia e americana; representa, antes de tudo, um espaço textual, onde se desdobram e se entrecruzam certos conflitos vividos pelos europeus que deixaram o Velho Mundo para viver a experiência da americanidade quebequense.

Por outro lado, na obra de Mário de Andrade, a voz do narrador já deposita em Macunaíma a responsabilidade de ser “herói de nossa gente”, atribuindo-lhe adjetivos tais como o de “preto retinto”, “filho do medo da noite” e de “criança feia”. É importante ressaltar que Macunaíma passou seus seis anos iniciais sem pronunciar uma palavra em português. Tal período de silenciamento, justificado pelo herói como manifestação de preguiça, indica um tipo de rejeição indireta, de modo anti-discursivo e anti-violento (ao contrário dos europeus quando desembarcaram no Novo Mundo) ao aprendizado normativo da língua portuguesa e essa negação recai sobre a sintaxe do texto macunaímico. É a consciência do autor trabalhando literariamente contra a intersubjetivação da cultura estrangeira, especificamente a européia, que é assimilada como um “pacote cultural” pelo sujeito americano sob a imponência da aquisição de uma língua.

Léolo é apenas mais um jovem, dentre muitos, personagem que representa o Québec em formação, trazendo uma marca de descentramento, apta a mostrar as inquietações da época contemporânea. Macunaíma traz à tona inúmeras contradições que caracterizam, ainda em nossos dias, um Brasil dividido entre as esferas do primitivo e do civilizado, do nacional e do estrangeiro, da justiça e da injustiça. Os dois filmes analisados apresentam, assim, uma linguagem produtiva de dois jovens países das Américas que se encontram ainda em formação, sem consciência da tradição, tentando entender e refazer os discursos exógenos e endógenos que formatam seus contornos existenciais.

A distopia em Denys Arcand.

Familiarizando-me cada vez mais com os estudos canadenses e com as teorias semióticas aplicadas no cinema contemporâneo, decidi desenvolver um projeto de doutorado que privilegiasse a procura da identidade do cinema canadense dirigido por Denys Arcand através de uma análise crítica das sociedades canadenses. Em 2010, fui aprovado como aluno regular para cursar as disciplinas do Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade (Pós-cult/UFBA) com um projeto de tese orientado pela Prof^a Dr^a Ana Rosa Ramos e co-orientado pela Prof^a Dr^a Lícia Soares de Souza. *A expressão distópica do cinema canadense de Denys Arcand* visa à realização de uma análise da expressão distópica do cinema canadense dirigido por Denys Arcand (1941-) a partir da investigação de cinco longametragens de ficção: *O declínio do império americano* (1986); *Jésus de Montréal* (1989); *Amor e os restos humanos* (1993); *As invasões bárbaras* (2003); e *A era da inocência* (2007).

A escolha desses cinco filmes de ficção dirigidos por Denys Arcand justifica-se pelo fato dessas narrativas descreverem sociedades contemporâneas do Canadá (Montreal- Quebec) como incapazes de realizarem os desejos e as aspirações individuais de uma parcela da população. Com essa denúncia social, fica evidente a relevância de um estudo sobre Denys Arcand, que, ainda sob influência do *cinema direto*, desintegra as paisagens utópicas, que são projetadas sobre as cidades canadenses.

Um dos importantes passos da pesquisa está no reconhecimento de que é na contramão das estatísticas sociais e econômicas propagadas pelo Governo canadense em torno do globo, tornando suas sociedades “as melhores do mundo” para se viver e trabalhar, que o cinema de Denys Arcand está situado. Pesquisar sobre as distopias cinematográficas assinadas por Arcand contribuirá para a distinção de sua individualidade enquanto diretor. Elas revertem qualitativamente a consciência de seu receptor, tirando-a da passividade para a reflexão crítica com a abordagem de temas sociais, do mundo existente, do “aqui” e do “agora”.

Aplicar o material teórico de estudos precedentes sobre *distopia* ao cinema do diretor canadense mudará a idéia de que o anti-utópico só trata de uma “visão negra do futuro”, pois referencia um presente cultural no qual o diretor alerta para a corrupção, ou melhor, na linguagem de seus personagens,

para o “cretinismo” existente por detrás das organizações acadêmicas, das instituições estatais, das estruturas sociais, (como o casamento), do sistema de saúde quebequense (eleito um dos melhores do mundo), do sistema de segurança pública de Toronto (também divulgado como um dos mais eficientes), das instituições religiosas e até da crítica de arte.

Esse espírito anárquico e iconoclasta de Denys Arcand deve-se à influência recebida do crítico cultural Herbert Marcuse, e, nisso, nasce outro estímulo para analisarmos seus filmes enquanto traduções semióticas das teorias críticas da sociedade elaboradas pelo filósofo alemão, mais do que simples defesas de teorias clássicas do cinema. O fato de deixar-se influenciar por teorias críticas da sociedade (Marcuse e Fanon), pelos ideais quebequenses de libertação após a Revolução Tranquila, e também pela eclosão simultânea de várias *nouvelles vagues* pelo mundo inteiro (HENNEBELLE, 1978), torna importante, para essa pesquisa, a observação de que Arcand situa seu cinema na convergência desses movimentos sócio-revolucionários para provar a existência de um “cinema de autor”, que não se rende às irrealidades das cortinas fictícias vendidas pela grande indústria cinematográfica de Hollywood.

Considera-se igualmente relevante investigar os primeiros traços da *diferença* do cinema distópico de Arcand, que começaram a ser esboçados em seus documentários *Seul ou avec d'autres* (1962); *On est au coton* (1970); *La lutte des travailleurs d'hôpitaux* (1976); e *Le confort et l'indifférence* (1981), seguindo o estilo do *cinema direto*, e em seus primeiros filmes de ficção *La maudite galette* (1971) e *Gina* (1975). O que o *cinema direto* tem de distópico reside naquilo que seu próprio nome sugere: um contato direto com a fala, as ações e a realidade imperfeita do homem. Com esse tipo de enfoque, um estudo sobre a expressão da *distopia* no cinema revelaria a complexa identidade desse gênero pós-moderno, tirando-o de uma conceituação simplista e irreal, que o associa à condição de mero subgênero da ficção científica. Nesse sentido, é preciso compreender Denys Arcand como um “autor” de cinema de distopia que dialoga com as questões da ética da ciência contemporânea, mas sem a pretensão de fazer ficção científica, revelando ações no conjunto de sua obra que obedeceriam a uma ambição maior: desvelar a própria humanidade por meio de seus personagens e dos sistemas políticos apresentados (FIGUEIREDO, 2008).

Socialmente ativo, Arcand desafiou a burguesia dos países

desenvolvidos com a primeira versão de *On Est au Coton*, de 1971, censurada pela *Office National du Film* (ONF). Privado de difusão, o filme retrata a decadência da indústria têxtil no Quebec e registra as lutas dos trabalhadores em tempos do governo autoritário de Maurice Duplessis. A partir desse evento, fica claro que o diretor canadense havia incorporado o que André Loiselle e Brian McIlroy (1995) chamaram de *auteur provocateur* ao transformar seu cinema, anteriormente preocupado mais com questões históricas, em uma arma social capaz de desmontar as engrenagens de repressão de uma sociedade.

A relevância desta pesquisa destaca-se também pela investigação histórica a respeito do nascimento de uma expressão inovadora adotada pelos “jovens” cineastas quebequenses. Antes mesmo de Arcand atingir o sucesso mundial com *As invasões bárbaras* (2003), vencedor do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, e *O declínio do império americano* (1986), não apenas o cinema do Quebec, mas outras produções culturais já vinham sendo reescritas em redes de conexões universais quando entrou paralelamente nos movimentos de libertação nacional engatada pelos países subdesenvolvidos e colonizados, que tinham a obra *Os condenados da Terra* (1961), de Frantz Fanon, como uma bússola de luta. É justamente desse período que data o nascimento do “jovem” cinema do Quebec, segundo alguns cineastas como Jean Chabot e Roger Frappier (apud HENNEBELLE, 1975). O jovem cinema quebequense buscou o caminho da libertação política introduzindo em sua problemática a luta de classes a partir da leitura neomarxista da sociedade. O engajamento universal de Denys Arcand dispara no momento em que sua problemática é mudada graças à superação do provincianismo quebequense com suas questões específicas, comunitárias, já desgastadas por um cinema documentário “direto”, que entra em crise na década de 1980.

Em planos da influência estética, o intracódigo da filmografia de Arcand articula os seus temas como dispositivos intratextuais que estabelecem analogias culturais com os países do segundo e do terceiro mundos. Desfazendo a ilusão de um Canadá primeiromundista e hiperdesenvolvido, Arcand desvela os sintomas de decadência nas infraestruturas em ruínas, na ética corrompida e nos sujeitos impotentes, que se desintegram subjetiva e fisicamente devido aos males que assolam a humanidade nesse fim de civilização.

Através do cinema de Arcand, é de radical importância mostrar que

a globalização, a alienação das mentalidades, a coisificação dos corpos, a Aids, o desejo de libertação dos oprimidos, os atentados terroristas, o individualismo exacerbado, o consumismo desenfreado e a violência urbana não são preocupações de uma única pátria. Esse conjunto de temáticas torna Denys Arcand um diretor de consciência planetária, que se desenraíza totalmente do local (Canadá) para se enraizar no global (mundo).

Os signos distópicos, que afetam a cultura mundial, invadiram o cotidiano das cidades canadenses, que serviram como cenários das narrativas filmicas e são reemitidos pelo meio cinematográfico de Arcand para aldeias globais como um conjunto de signos verossímeis, que lhes soam familiares, provocando, desse modo, um prazer estético universal. Dinamizando a relação global/local, Denys Arcand ressignifica, já na virada do século XX para o XXI, o humanismo de várias vertentes filosóficas, a crítica cultural de Marcuse e Fanon e o anarquismo cinematográfico de Jean-Luc Godard para produzir filmes que virariam críticas bloqueadoras da padronização dos hábitos culturais instituídos pelo imperialismo estadunidense. Enfrentando os processos globais da realidade cultural, o diretor canadense posiciona sua câmera nas contradições e nas imperfeições sociais para realizar produtos culturais inseridos na época pós-moderna.

A finalidade dos filmes de Arcand, seguindo a filosofia distópica do desencantamento, busca uma descolonização da percepção geral, contrariando as fachadas paradisíacas relativas às sociedades canadenses, divulgadas nos quatro cantos do mundo. No momento em que Denys Arcand toca em “temas geradores” de debates a respeito da história do presente, como as epidemias virais, seus filmes se aproximam da África; tangendo a questão do *serial killer* e dos ataques terroristas de 11 de Setembro, seus filmes se aproximam dos Estados Unidos; revelando a precariedade infraestrutural dos hospitais, seus filmes avizinham-se do Brasil e da América Latina como um todo; quando ele expressa seu desencanto com as utopias comunistas, seus filmes ferem países como Rússia, Cuba e China; e, no momento em que Arcand tematiza o comércio e o consumo de drogas como sedativo do mal estar, o diretor acolhe todas as nações. Essa abertura para o diálogo entre cinema e crítica social é uma forma de dizer que o Canadá está no mundo e o mundo preenche o Canadá, sem critérios de avaliação dicotômicos, que se espelham na inferioridade e na superioridade, na perfeição e na imperfeição.

A filmografia do diretor canadense se insere nas contracorrentes

das cinematografias nacionais, que reagem à contaminação cultural disseminada pelo cinema hollywoodiano em prol da uniformização dos povos. Nesse embate de forças antagônicas, pode-se notar uma luta não declarada entre a efervescência de um cinema de resistência, que anda na mesma via dos movimentos de emancipação populares, e um cinema de alienação multiforme com imagens “opíáceas”, que envernizam a realidade, produzindo uma inverossimilhança entre as narrativas fílmicas e as condições sócio-históricas (HENNEBELLE, 1975). O presente estudo irá preencher uma lacuna da bibliografia brasileira referente ao cinema canadense, em especial, o dirigido por Arcand. A pesquisa terá extrema importância ainda na medida em que análises críticas de seus filmes dispersas na Internet, sem nenhuma conexão teórica, serão centralizadas em um texto científico capaz de registrar o diálogo entre crítica de cinema e teorias da cultura.

Notas

- ¹ Porque eu sonho, estou vivo.
- ² Eu sonho, logo não sou.
- ³ Eu penso, logo existo.
- ⁴ Fato significativo é que , embora tenha doze anos, a voz de Léolo, no filme, quando narra, é a de um homem maduro.
- ⁵ Lauzon faleceu em 1997, com 43 anos, devido a um acidente com seu avião.

Bibliografia

CARVALHO, Sônia M.M. Léolo: Ler o filme, ver o filme I. In: LAVALLÉE, Denise G (org.), Laços de Cooperação Cultural Brasil-Canadá, Gráfica da UNEB, 1997.

CERQUEDA, Sérgio. *Imagens da quebecidade, identidades em construção: a ideia de país no documentário de Jacques Goudbout*. Tese de doutorado. Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2006.

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

JACOBY, Russell. *Imagem Imperfeita: Pensamento Utópico para uma Época Anti-utópica*. Trad. Caroline Araújo. Rio Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *O fim da utopia: política e cultura na era da apatia*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

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

RAMOS, Ana Rosa. Para onde vai o Quebec? In: LAVALLÉE, Denise (Org.). *Laços de cooperação cultural Brasil-Canadá*. Salvador: Gráfica da UNEB, 1997.

_____; CERQUEDA, Sérgio. Ficção e documentário: algumas reflexões sobre o Quebec contemporâneo nas obras cinematográficas de Jacques Godbout e Denys Arcand. In: *Interfaces Brasil/Canadá*. FURG: ABECAN, 2005.

FIGUEIREDO, Carolina. Livros, indústria cultural e distopias. Disponível em: <http://portalrevistas.ucb.br/index.php/comunicologia/article/view/863/800>, Acesso em 03.12.2010.

PATTO, Maria Helena Souza. *Léolo, Léolo: o trabalho e o sonho*. SciFLOBrazil: São Paulo, 2003.

SOUZA, Lícia Soares de. *Utopies Américaines au Québec et au Brésil*. Les Presses de l'Université Laval, Canadá: 2004.

_____. *Literatura e cinema: traduções intersemióticas*. Salvador: EDUNEB, 2009.

SOUZA, Lucas Moreira Soares. Leolo e Macunaíma: a caracterização do herói americano. In: *CANADARTXVI: Revista do núcleo de Estudos Canadenses da Universidade do Estado da Bahia*. EDUNEB: Salvador, 2009.