

A EXPRESSÃO DISTÓPICA DO CINEMA CANADENSE DE DENYS ARCAND

Lucas Moreira Soares de Souza
Ana Rosa Neves Ramos
Lícia Soares de Souza
Universidade Federal da Bahia

1. INTRODUÇÃO

O projeto tem como objetivo geral a investigação dos processos de resignificação dos signos distópicos no cinema canadense dirigido por Denys Arcand. Para traduzir a linguagem teórica a respeito desse fenômeno social e artístico em análise fílmica, selecionamos cinco longametragens do diretor canadense: *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). As análises dos filmes sustentam-se com debates acerca de temáticas típicas da pós-modernidade, já que a cultura pós-moderna, segundo Deleuze (2002), é o rosto desnudo, a manifestação distópica das utopias da modernidade. Para realizar tal objetivo, cada temática específica a ser debatida ao longo da pesquisa atuará como eixo central integrando à discussão passagens, ações, cenas, diálogos e dramatizações exemplares das cinco tramas fílmicas, que correspondem ao assunto abordado em cada capítulo. O cruzamento dos filmes consiste em reuni-los e articulá-los numa discussão em torno de diferentes eixos temáticos, que representam as preocupações focadas pelo diretor canadense em uma era antiutópica na qual a globalização induz a câmera de Arcand a ampliar sua captação da cultura local do Canadá (Montréal-Québec) para os fatos históricos de proporção universal. Em torno de cada subitem derivado do eixo temático em questão, circularão, e numa relação de cruzamento comparativo, exemplificações retiradas de cada narrativa no intuito de colocar os filmes de Arcand perto um do outro, formando um feixe de relações intratextuais que denuncie em conjunto, com o auxílio da crítica nacional e estrangeira, os aspectos distópicos da nova ordem mundial.

Dentro dessa perspectiva metodológica, o trabalho com eixos temáticos permite que alinhemos a espinha dorsal da pesquisa com assuntos centrais e os sub-itens derivados deles, que fomentam a criatividade de Arcand e articulam suas tramas fílmicas. Os eixos de discussão, assim, deverão tanger temáticas relativas à agenda pós-moderna, denunciados por Arcand como agentes que contribuem para tornar o mundo mais lúgubre, tais como os efeitos da globalização, a fragmentação das utopias, a negação de

opositores na sociedade, a eutanásia, as drogas, os simulacros alienantes, a violência urbana, os terrorismos e a epidemia viral. Além de estruturar delimitadamente o painel teórico, faz-se necessário, nos capítulos de análises fílmicas com a aplicação dessas teorias, a colaboração de reflexões críticas de outros autores em relação ao universo temático indicado da época pós-moderna. A conexão desse conjunto de temas aos filmes selecionados vem comprovar a consciência de Denys Arcand em sua atividade no mundo enquanto diretor de um cinema que não se separa do sinistro universo do mundo, pondo em ação heróis negativos enfraquecidos pela impotência de não poderem transformar a realidade das massas opulentas de frustrações e de tecnologias.

Trataremos de firmar a correlação dos filmes de Denys Arcand com os eixos temáticos selecionados seguindo uma linha de abordagem semiótica. Para isso, partiremos, a princípio, para a explicação dos três tipos de *traduções intersemióticas* (icônica, indicial e simbólica), definidas por Júlio Plaza ao se inspirar na teoria semiótica de Pierce. Segundo Plaza (1987), as *transmutações* - outro nome dado aos fenômenos de mediação e produção sógnica - se dividem em tipologias, que funcionam de modo permeável: a) *tradução icônica*, a *transcrição*, é operada pelo princípio da geração de analogias e equivalências entre as qualidades, as aparências e as similaridades; b) *tradução indicial*, a *transposição*, opera na interconexão entre objeto de *origem* e tradução desse *original*, caracterizando-se assim pela continuidade transitiva das qualidades, de partes ou do todo do objeto para que ocorra a identificação; e c) *tradução simbólica*, a *transcodificação*, se pauta no estabelecimento de uma convenção, uma continuidade instituída, entre essências e objeto.

Aderindo ao cinema de ficção, Denys Arcand é premiado e indicado ao Oscar. Dessa forma, a *transcrição* poderia explicar como se dá a origem de uma nova *nouvelle vague* no cinema canadense de Arcand, fazendo o jogo duplo que acorda com os modelos hollywoodianos e que também preserva sua autonomia na direção, lembrando o conceito de “cinema de autor”. No novo milênio, em que as ideias utópicas e revolucionárias são freadas pelo conformismo, pela apatia mental decorrente da automatização institucional e pela busca de amparo tecnológico, as forças intelectuais de Marcuse, Fanon e Jean-Luc Godard ainda estão propagadas iconicamente nos filmes dirigidos por Denys Arcand. Em comparação aos outros tipos de tradução, corroboramos a ideia de uma prevalência da *transposição* no cinema pós-moderno, devida à ligação íntima dos filmes de Denys Arcand com os eixos temáticos apresentados nos *procedimentos metodológicos* e reveladores das condições distópicas do Canadá

contemporâneo. Os processos de significação da *distopia* no cinema de Denys Arcand se dão através do envolvimento de temáticas sociais geradoras de transmutações sígnicas da situação histórica concreta do autor em suas sociedades imediatas. 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 de aproximação entre o conjunto de sua obra e instituir uma política de “autor” no interior de suas operações semióticas.

2. OBJETIVOS

2.1 Geral

Pretende-se analisar cinco longametragens de ficção do diretor canadense Denys Arcand [*O declínio do império americano* (1986); *Jesus de Montreal* (1989); *Amor e os restos humanos* (1993); *As invasões bárbaras* (2003); e *A era da inocência* (2007)] em vista de interrelacioná-los em um recorte intratextual, que envolve diferentes temáticas sociais ligadas ao mundo globalizado, observando como a dramatização desses temas atualiza o gênero da distopia no cinema produzido no Canadá.

2.2 Específicos

- a) Definir o que é *distopia* enquanto expressão de pensamento antiutópico e expressão artística que atravessa o século XX para o século XXI, se diferenciando dos gêneros da *utopia* e da *ficção científica*;
- b) Situar a expressão distópica do cinema canadense dirigido por Denys Arcand no antagonismo ideológico, que polariza a *nouvelle vague* de Godard, Truffaut e Chabrol e a lógica do mercado hollywoodiano em relação à arte cinematográfica;
- c) Correlacionar os longametragens de ficção de Denys Arcand com os eixos temáticos ligados à realidade externa de uma cultura e sociedade globalizadas;
- d) Mostrar o caráter intratextual da filmografia do diretor canadense e como ela se organiza em redes universais, criando objetos artísticos próprios com caracteres simbólicos dentro de um intracódigo repleto de autorreferencialidade e autotransgressão.

3. JUSTIFICATIVA

A escolha dos cinco filmes de ficção dirigidos por Denys Arcand justifica-se pelo

debate acadêmico que será movimentado a respeito das suas narrativas, que descrevem as sociedades contemporâneas do Canadá (Montréal-Québec) como perversas, perigosas e 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 a influência do *cinema direto*, desintegra as paisagens utópicas, que são projetadas sobre as cidades canadenses. Estima-se que o presente estudo irá preencher a lacuna da bibliografia brasileira referente ao cinema canadense, em especial, dirigido por Arcand. Com seu teor acadêmico, a pesquisa terá extrema importância 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 teoria da cultura e da sociedade vigentes.

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”, embora apropriados para a ficção.

Aplicar o material teórico de estudos precedentes sobre *distopia* ao cinema do diretor canadense redefinirá o simples conceito de que distopia trata de uma “visão negra do futuro”, ao aderir a um presenteísmo cultural no qual o diretor alerta para a corrupção, ou melhor, na linguagem dos seus personagens, para o “cretinismo” 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 iconoclastico 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, do que para simples defesas de teorias clássicas do cinema. O fato de deixar-se influenciar por uma teoria crítica 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 no 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 conceitualização simplista e irreal, que o associa à condição de mero subgênero da ficção científica. O que há de legítimo nessa pesquisa é compreender Denys Arcand como um “autor” de cinema de distopia, que reproduz o gênero próximo da ciência, 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 Québec 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 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 necessariamente o cinema de Québec, mas sua cultura já vinha criando 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 dessa luta. É justamente desse período que data o nascimento do “jovem” cinema do Québec, segundo alguns cineastas como Jean Chabot e Roger Frappier. Nascido de uma ruptura cinematográfica e social, o jovem cinema quebequense buscou o caminho da libertação política introduzindo em sua problemática a luta de classe a partir da leitura neomarxista da sociedade. O engajamento universal de Denys Arcand dispara no momento em que sua problemática é mudada a partir da superação do provincianismo quebequense com suas questões específicas, comunitárias, já desgastadas por um cinema documentário “direto”, que entra em crise na década de 1980.

A originalidade da presente pesquisa e a justificativa maior de seu desenvolvimento estão em apontar como se articulam os temas que constituem o intracódigo da filmografia de Arcand e como esses dispositivos intratextuais estabelecem analogias culturais com os países do segundo e do terceiro mundos. Desbancando 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.

Por isso, 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, e essa mundialização torna Denys Arcand um diretor de consciência planetária, que se desenraíza não 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 fílmicas 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. Às vezes, dinamizando a relação global/local, Denys Arcand reinveste, já na virada do século XX para o XXI, no humanismo de várias vertentes filosóficas, na crítica cultural de Marcuse e Fanon e no 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 existencial, o diretor canadense posiciona sua câmera nas contradições e nas imperfeições sociais para se tornar contemporâneo da época pós-moderna.

Então, a finalidade dos filmes de Arcand em seguir obedecendo à filosofia distópica do desencantamento consiste na descolonização da percepção do mundo, contrariando as fachadas paradisíacas relativas às sociedades canadenses voltadas para o globo. No momento em que Denys Arcand toca em “temas geradores” de debates a respeito da história do presente, como a epidemia do HIV, 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 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.

Com esse caráter de militância, a filmografia do diretor canadense se insere nas contracorrentes das cinematografias nacionais, que respondem 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.

4. REFERENCIAL TEÓRICO

A partir dos estudos do historiador e crítico social Russell Jacoby publicados em *O fim da utopia: política e cultura na era da apatia* (2001) e *Imagem imperfeita: pensamento utópico na era antiutópica* (2006), junto às pesquisas do crítico literário M. Keith Booker registradas em *Dystopian literature: a theory and research guide* (1994) e *The dystopian impulse in modern literature* (1996), construiremos o edifício teórico, que nos fornecerá embasamentos para definirmos e situarmos o conceito de *distopia* na história da contemporaneidade. Antes disso, seria pertinente falarmos resumidamente sobre o significado da *utopia* no contexto das Américas, à luz da semioticista Lícia Soares em sua obra *Utopies américaines au Québec et au Brésil* (2004), já que o termo

desencadeia a sua antítese e nossa pesquisa foca expressão desse oximoro em linguagem do cinema produzido no Canadá.

Na concepção de Jacoby (2001), a *utopia* é gênero que nasce no século XVI, atravessa cinco séculos, projetando sociedades ideais cada vez mais tecnologicizadas, até disseminar, no século XX, o gênero da *distopia*, que é o seu contrário. Para esse historiador, evidenciando o paradoxo das *distopias*, o mundo atual, embora viva uma época de resignação e rotina alienante, também apresenta sinais de esperança e de transformação. A existência humana encontra-se em meio à riqueza inacreditável, à pobreza paralisante e à violência. Foi durante os anos subsequentes à Primeira Guerra Mundial - depois dos massacres ocasionados pelo holocausto nazista e o extermínio em massa na Rússia stalinista - que os intelectuais, principalmente os de esquerda, passaram a interpretar o sonho utópico como uma ideia extremamente perigosa. Desse modo, ficou estabelecido que as histórias das comunidades utópicas acabariam geralmente em histórias de fracassos. Se a *distopia* é a realização final a ser evitada, as próprias *utopias* são a base da ameaça. Dessa ideia racional, Jacoby (2007) sugere a definição de que as distopias são comumente vistas não apenas como o contrário das utopias, um meio para invalidá-las, mas como parte complementar de sua lógica. Segundo esse crítico social, as utopias procuram a libertação na visualização de um mundo renovado com base em ideias outrora rejeitadas e negligenciadas, e as distopias procuram provocar o espanto com o mundo atual e suas formas de ameaça à liberdade humana.

Ao longo do século XX, apareceram muitas expressões artísticas, que retrataram a realidade catastrófica das distopias, tais como *Nós* (1925), de Yevgény Zamyatin; *Admirável mundo novo* (1933), de Aldous Huxley; *1984* (1948) e *A revolução dos bichos* (1945), de George Orwell; *A laranja mecânica* (1962), de Anthony Burgess; e *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, dentre outros.

Já, o crítico literário M. Keith Booker (1994) observa que as distopias são comparadas ao pesadelo da realidade na medida em que seus autores montam narrativas para descobrir que o projeto utópico é uma maquinaria feita para aprisionar homens e mulheres em “um reino mágico de fantasias infantis” (BOOKER, 1994, p. 1). Apoiado nas críticas de Baudrillard, Jameson e Morson, Booker (1994) relata que enquanto as utopias escapam da história, as distopias retornam para o curso histórico da sociedade imediata na qual está sendo produzida. As ficções distópicas, para esse crítico literário, tocam no mundo real de contingência, de conflito entre as classes oprimidas e as autoridades

opressoras e de incerteza em relação ao futuro. Nessas ficções de aspectos sinistros, as fantasias utópicas são compreendidas como escapismos negativos, que desviam a atenção humana dos problemas sociais, que assolam o mundo “real”.

Booker (1994) examina as diversas configurações literárias e montagens fílmicas do gênero distópico construtoras de embates discursivos aptos a denunciar o lado sombrio de um futuro próximo compreendido como consequência das deficiências das utopias modernas. A partir do ponto de vista deste pesquisador, pode-se constatar que o pesadelo real das distopias tem como causa os ideais utópicos de nostalgia, de conservadorismo, de escapismo da historicidade do presente e de intolerância e perseguição a grupos marginais específicos.

Seguindo a trilha aberta por Jacoby (2001) e Booker (1994), em *Logica de la distopía* (2002), H. Daniel Dei contribui para que o sentido do pensamento de ambos permaneça válido no que diz respeito à lógica do fenômeno de reversão *utopia/distopia*. Segundo Dei (2002), a distopia é um fenômeno que se originou essencialmente na cultura pós-moderna. Por isso, ele afirma que a pós-modernidade é a manifestação distópica da utopia da modernidade. A distopia, assim, é a culminação do projeto da modernidade que entra em crise quando os metarrelatos científicos e históricos se desintegram, criando uma atmosfera de incredulidade em relação às fábulas da racionalidade. Concordando com Jacoby (2001), Dei (2002) também nota a existência de uma linha de comunicação direta, um vínculo interno, imanente, entre a utopia e a distopia. Em sua lógica, o componente utópico da pós-modernidade se transforma em distopia, em um “mal lugar”, com expressão de denúncia catastrófica, como ultimidade das formas e desarticulação do cosmo. Para ele, a diferença entre a utopia e a distopia não é apenas axiológica, e sim os juízos de apreciação do sujeito do discurso.

Da ficção literária para a ficção cinematográfica, o gênero da distopia não sofreu mudanças significativas, mesmo diversificando seu diálogo com o *expressionismo alemão* na década de 1920 e com o *cyber punk* na década de 1980. Aliás, graças aos novos recursos tecnológicos da imagem, foi possível traduzir para os *écrans* do cinema, sob o efeito da paródia, da ironia e do humor cômico, os fenômenos patológicos e os desejos que neurotizam o psiquismo do sujeito em meios a formas de alienação constante tanto no espaço público quanto no privado. Para M. Keith Booker (1994), o ceticismo e as imagens distópicas só foram difundidos popularmente com a emergência dos *mass media* (mídias de massa) como a televisão e, sobretudo, através do cinema. Ganhando popularidade com a linguagem cinematográfica, Booker (1994) atenta para a possibilidade

das imagens distópicas se tornarem parte de um entretenimento popular, e que essa aceitação da extensa audiência venha anular toda sua força crítica veiculada pelos seus diretores.

No cinema, o gênero da distopia foi retraduzido sob uma tendência pós-modernista por diretores consagrados, tais como Jean-Luc Godard, Ridley Scott, Fritz Lang, Woody Allen, Michael Radford, George Lucas, Stanley Kubrick, dentre outros. Nos filmes dos diretores mencionados, a atmosfera dos lugares permanece acinzentada ou obscurecida e serve de pano de fundo para os confrontos violentos entre os grupos sociais. De acordo com Cléber Eduardo, em seu texto *Fugindo do inferno: a distopia na redemocratização* (2005), no cinema distópico os personagens expressam ódio e ressentimento ao local de origem, seja representado por um país, por uma nação, por uma cidade ou província. Para os anti-heróis dos filmes distópicos, esses ambientes produzem sofrimento, os tornam impotentes e agressivos. Diante da condição existencial inóspita e da ausência de ações políticas comunitárias, resta a eles a fuga, que, em alguns casos, é inviável. A ruptura com o local representa uma atitude de não contaminação cultural. Além da questão da cultura local, Eduardo (2005) ressalva a presença da sociedade na diegese do cinema de distopia como um sistema muitas vezes opressor, que aprisiona os indivíduos em regimes rotineiros imperceptíveis aos olhos dos indivíduos em seus cotidianos, desvelados apenas por imagens cinematográficas de uma produção autoral.

Eduardo (2005) nos conscientiza de que cada filme distópico possui seu código próprio e individual, porém, quando vistos em conjunto, eles apresentam semelhanças ao reagirem ao mundo do tempo presente do qual surgiram. Em um mundo sem perspectivas de transformação, na maioria dos filmes do gênero, a fuga permanece como uma solução nos finais das narrativas. Os desfechos dos filmes são momentos de ruptura e de conscientização de que o mundo e os seres humanos estão fadados à destruição.

Com sua obra *Literatura e cinema: traduções intersemióticas* (2009), a semioticista Lícia Soares toca na impureza da ficção pós-moderna quando os filmes tratam de levar para as telas do cinema os diversos tipos de violência social, desencadeando uma estética dual de despertar e de desencantamento com a sociedade outrora dita como utópica, e também com a própria arte ao ser realista ao extremo. Por causa da violência urbana e do discurso do terror, que correm pelas mídias de massa, principalmente, pelo cinema, o indivíduo se encontra privado de sua liberdade elementar. Soares (2009) explica que a indústria hollywoodiana foi a precursora de uma montagem

fílmica, que explora os estímulos sensoriais para suscitar prazer e excitação com a representação da violência social.

A autora procede em sua investigação à luz da teoria das *traduções intersemióticas* composta por três tipos de traduções tipificadas por Júlia Plaza. Baseada na tríade de signos (ícone, índice e símbolo) estabelecida por Charles Sanders Peirce, Plaza (1987) resgata o conceito de *tradução intersemiótica*, primeiramente relatado por Roman Jakobson, e o ramifica em outros três tipos de operações tradutórias específicas: *tradução icônica*, *tradução indicial* e *tradução simbólica*. A *tradução icônica* ou *transcrição* pertence ao plano da virtualidade. Ela põe em jogo possibilidades qualitativas, as qualidades sensíveis das coisas sem nenhuma associação com qualquer outro objeto. A *tradução indicial* ou *transposição* corresponde à existência, ao domínio do fato atual. Esse segundo tipo de tradução transpõe qualidades para algum lugar ou alguma coisa que existe de fato. A *tradução simbólica* ou a *transcodificação* será extramente útil na investigação do filmes de Denys Arcand; já propomos observar os elos convencionais estabelecidos entre um filme e outro, seja por meio das temáticas ou por meio da continuidade de narrativas. Com essa tradução, os signos passam a pertencer ao domínio da legislação em que a lei constitui uma síntese explicativa da qualidade e de um determinado objeto.

Aplicada à linguagem cinematográfica, Soares (2009) observa que as traduções intersemióticas podem revelar o trânsito sensorial e a atividade tradutória entre os aspectos externos da cultura pós-moderna e pós-industrial à linguagem de cinema, que esteticiza a violência. Além disso, ao modo de Plaza (1987), as traduções intersemióticas, também chamadas de *transmutações*, mostram-se capazes de relatar sobre as movências intratextuais, ou seja, sobre as migrações de matéria prima de um filme para outro filme dirigido pelo mesmo diretor. A esse tipo de tradução, Plaza deu o nome de *tradução interna* ou *intradução*, que é o que acontece nos filmes de Denys Arcand quando reconfigura temas, reelenca atores e segue com o corpo temático de narrativas anteriores.

É justamente essa realidade fragmentada pela violência, pela pós-industrialização da sociedade e da globalização das culturas nacionais estudada por Soares (2009) que o cinema quebequense pretendeu captar a partir de 1970. Como Guy Hennebelle (1975) discorre em sua obra *Cinemas nacionais contra Hollywood*, os diretores de cinema canadense de língua francesa da época, como Denys Arcand, diretor de *Le confort et l'indifférence* (1981), Gilles Groulx, diretor de *Chat dans le sac* (1964) e

Jean-Pierre Lefèbvre, diretor de *Le révolutionnaire* (1965), estavam com a sensibilidade à flor da pele e experimentavam gravar a realidade através de uma “janela quebrada” ou de um “nevoeiro”. Nos anos de 1960, a morte de Maurice Duplessis desencadeou a Revolução Tranquila que, por sua vez, coincidiu com os movimentos de libertação nacional, que ocorreram no chamado Terceiro Mundo. Segundo Hennebelle (1975), a evolução do jovem cinema do Quebec pode ser parcialmente explicada com base no esquema fanoniano de estágios pelos quais passa o intelectual de um país dominado. De início, ele se esforça para assimilar a cultura dominante para se fundir com ela. Depois de ter fracassado, retorna febrilmente às fontes da vida de seu povo, correndo o risco de adotar nostalgicamente os elementos reacionários de uma cultura. Por último, ele compreende a futilidade e a insuficiência de suas atitudes e procura a libertação do seu povo, construindo uma vanguarda contra a alienação imposta pelo estrangeiro (HENNEBELLE, 1975).

Em *Le cinéma québécois* (1991), Marcel Jean observa que a evolução da sociedade quebequense transparece nas reviravoltas que marcam a história do cinema de Quebec. Para Jean (1991), as imagens do cinema dos anos 1980 refletem o novo discurso pós-industrial dos cineastas e produtores. Ele reconhece que cineastas como Denys Arcand vivenciaram vários períodos e se adequaram às diversas tendências do cinema quebequense, embora tenham estabelecido as regras do próprio jogo. À luz de Jean (1991), entendemos Arcand como um diretor que migrou do *cinema direto* para a produção de filmes de ficção sem abrir mão de sua veia política e histórica. Na verdade, a ficção seria um meio de desvio da censura que Arcand sofrera com documentários como *On est au coton* (1970) e *Québec: duplessis et après...* (1972). Nas narrativas dos filmes de Arcand, Jean (1991) destaca a emergência de personagens representando diversas identidades (assunto que poderia ser tratado pelos teóricos da cultura pós-moderna como Stuart Hall, Hommi Bhabha e Gerard Bouchard), a projeção de imagens de desilusão, de pessimismo, de decadência e a tematização da queda dos símbolos religiosos, sobretudo, os símbolos católicos, que fundamentaram a sociedade do Quebec, e da perversão dos valores, fenômenos histórico-sociais que podem ser discutidos ancorados nos teóricos da distopia mencionados anteriormente.

De extrema importância são os artigos científicos *Para onde vai o Quebec?* (1995) e *Ficção e documentário: algumas reflexões sobre o Quebec contemporâneo nas obras cinematográficas de Jacques Godbout e Denys Arcand* (2005), de Ana Rosa Ramos. Eles são fundamentais para constituir a base teórica da pesquisa no tocante ao

contexto sociopolítico vivido e enfrentado pelos *canadiens* desde 1967, quando os nacionalistas deram início a uma disputa pela distinção social do Quebec, passando pelas propostas de soberania dos anos de 1980 e 1995. Em seu artigo, Ramos (1995) já indicava alguns efeitos distópicos, como os problemas estruturais graves no caso de obtenção da independência provinciana. É verdade que os filmes de Denys Arcand não trataram - com exceção dos documentários *On est au cotton* (1970) e *Le confort et l'indifférence* (1981) - de narrar diretamente os assuntos ligados ao Quebec, apenas de modo subliminar. Contudo, Ramos (1995) pode mediar a compreensão de determinados estados cênicos presentes nos filmes de Arcand relativos ao Quebec globalizado. Em um de seus debates ao lado de Soares (2010), Ramos (2011) situa o cinema canadense de Denys Arcand na fronteira de conciliação entre a *nouvelle vague* e o cinema industrial de Hollywood.

A *nouvelle vague* de Jean-Luc Godard sempre declarou guerra - de acordo com Hennebelle (1979) - ao cinema produzido por Hollywood. Para Godard, o cinema hollywoodiano devia ser liquidado por estabelecer um anteparo de irrealidade, uma cortina fictícia entre a arte e a vida. Nessas condições, o imperialismo econômico deu origem a um imperialismo estético a partir da megadifusão de filmes que não mudam suas narrativas. A obra de Godard é considerada, segundo uma ótica de questionamento da hegemonia do cinema hollywoodiano, contraditória, porque, por um lado, ela combate as formas tradicionais do cinema de Hollywood e, por outro lado, sua crítica continua dependente de material do cinema americano. Foi com a publicação do polêmico artigo do cineasta francês François Truffaut no ano de 1954, um dos expoentes da *nouvelle vague*, que a teoria do cinema de autor foi levantada pela primeira vez. Nesse artigo, Truffaut defende a ideia de que o filme é objeto de identificação do seu diretor e de que ele preservaria as marcas individuais de seu criador último, ou seja, de seu “autor”, mesmo em filmes que eram produzidos sob condições mais industrializadas, como os de Hollywood.

Em relação a Hollywood, o que se pode perceber é que depois da experiência de ter um filme documentário censurado em 1970 é que Denys Arcand tenha feito, ao entrar no mercado da indústria de ficção cinematográfica, o que chamamos de “jogo duplo”. O diretor canadense transpõe para as narrativas dos gêneros industrializados por Hollywood (policia, faroeste, narrativas clássicas, etc.), considerados previsíveis e formulistas, temáticas sociais, com uma assinatura estilística autoral, que preocupam a audiência global do contexto histórico no qual tal produção é realizada, seguindo a lógica

da distopia de M. K. Booker (1994). A distopia de Denys Arcand parece querer salvar o pouco que restou “dos cineastas-autores Antonioni, Fellini, Kurosawa, Glauber Rocha e Walter Hugo Khouri” (PUCCI JR., 2006) do cinema autoral, que vem sendo reduzido a performances esporádicas, despercebidas e isoladas, sem nenhuma interação com a audiência de massa.

Como notam Loiseau e McIlroy (1995), em *Auteur/Provocateur: the films of Denys Arcand*, as práticas cinemáticas de Arcand baseiam-se em construções de estruturas dialógicas através da justaposição de elementos contraditórios e irreconhecíveis. Para esses pesquisadores, Denys Arcand é fascinado pela comparação, pela justaposição e pelo paralelismo, que é um reflexo de sua educação como historiador na universidade de Montreal, onde o diretor começou a acreditar que um fenômeno histórico tem apenas significado quando é relacionado a outro fenômeno. Muitos de seus filmes revelam sua vocação marxista de confrontar a massa de oprimidos com os opressores, adotando uma estrutura dialógica, que contrasta uma variedade de vozes.

5. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

No plano da pesquisa, estabelecemos um método de seleção e de recorte de assuntos socioculturais focados pelo diretor canadense Denys Arcand em seus cinco filmes de ficção escolhidos como exemplos de redefinição do cinema de distopia. Os assuntos de cunho social e cultural ficcionalizados nas dieges distópicas de Arcand transformar-se-ão em quatro macro eixos temáticos, que se dividirão, por sua vez, em três subtópicos extraídos de cada eixo. Cada capítulo ficará responsável por cada eixo temático central e pelo desdobramento dos debates relacionados. Passagens das narrativas dos cinco filmes devem ser entrecruzadas para que possamos comprovar a rede intratextual que envolve as tramas cinematográficas de Denys Arcand. Portanto, nessa perspectiva metodológica em que as *traduções intersemióticas* atuarão como ferramenta operacional no processo de transmutação da cultura para a linguagem cinematográfica, a pesquisa tem como espinha dorsal quatro eixos temáticos estratégicos, que apontam para a dinâmica do cinema de Denys Arcand com a experiência presente:

1. *A ruptura das relações humanas* visa a apontar os efeitos demolidores da globalização sobre as relações humanas na contemporaneidade, mostrando suas consequências paradoxais de divisão e união, de universalização e de uniformidade. Verifica-se também como a globalização quebra a vigência de verdades ortodoxas em relação aos

sentimentos de felicidade e infelicidade individuais no seio social, as novas formas de relacionar-se na sociedade de uma cultura globalizada e suas polaridades e bifurcações tribais excludentes. Em seguida, observaremos as expressões de desconforto e de descontentamento na civilização moderna, que cultua o “estar em movimento” progressivamente dessocializador;

2. *A coisificação do sujeito na utopia fragmentada* debaterá a crise de identidade pela qual passa a consciência feminina no contexto pós-moderno, cenário no qual diversas linguagens, como a televisão, a propaganda e principalmente a publicidade, constroem a imagem feminina aos moldes da coisificação. Aproveitando a crítica endereçada aos recursos audiovisuais, analisaremos outro efeito sobre a identidade que é o da fragmentação e deslocamento subjetivos decorrentes da interferência direta de plataformas virtuais, obrigando os sujeitos a assumirem falsas consciências. Por conseguinte, apontaremos para o contínuo movimento de personagens, que percorrem a fronteira do *mainstream* para o *underground* e vice-versa, mostrando como eles convivem com o sentimento de instabilidade característico da fragmentação utópica. No geral, esse eixo temático resume-se em defender a hipótese de que o cinema de Denys Arcand ainda continua sarcástico, “autoral”, crítico, satírico e engajado socialmente, não declaradamente equipado com as percepções de Marcuse, Fanon e Godard para atestar a influência do cinema comercial nas culturas das sociedades humanas;

3. *O retorno dos oprimidos e suas críticas às razões utópicas* evidencia a representação do anti-heroísmo distópico na figura do intelectual “orgânico” e sua conduta de desenraizamento do poder em favor das causas dos oprimidos. Na mesma via de rebeldia desse tipo de intelectual, observaremos nas tramas aqueles que não se submetem às lógicas do capitalismo avançado com o desejo de manifestar os seus últimos resquícios de humanidade. Enfim, daremos atenção à trajetória de personagens que representam “os marginais da história”, que vêm à tona para desestruturar as formas convencionais de relações afetuosas entre os humanos inclusos de maneira marginal na sociedade;

4. *Drogadicção, promiscuidade e suicídio assistido na distopia urbana* objetiva justapor criticamente dois tipos de alienação sexual: a real e a virtual. Daremos maior enfoque à desrealização do sexo e sua virtualização, que já afeta os corpos, a sensibilidade dos sujeitos e a noção de comunidade. Vistos igualmente como meios de evasão da realidade distópica, as substâncias químicas entram na lista de interesses dos personagens para suportar a solidão, a fragmentação e a extrema burocracia do novo milênio. Por último, observaremos a atuação de psicopatas, terroristas e da epidemia da AIDS como

intensificadores da distopia urbana nas sociedades modernas.

Estruturada nesse recorte temático, a etapa final da pesquisa terá análises suficientes para concluir que, além de transmutar os signos crepusculares da sociedade imediata, considerando o presente como momento histórico válido, o procedimento metodológico adotado será capaz medir o grau de ressonância artística, que faz com que os filmes de Arcand orbitem ao redor de um mesmo corpo temático. Em meio a essa força centrípeta, é possível observar que as narrativas dos filmes se interfaceiam e que existe um suporte temático, que rege a filmografia do diretor canadense. Vistos do contexto da pós-modernidade, o cinema dirigido por Arcand mostra suas marcas distópicas específicas de rejeição às utopias de um Quebec independente, de desmontagem de sistemas representativos e ideológicos e de crítica às consequências extremas oriundas do capitalismo avançado e, sobretudo, de politização da linguagem de um cinema canadense premiado por Hollywood.

Referências

- AMARAL, Adriana. *Visões Perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk. Comunicação e cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- BHABHA, H. The Third Space. In: RUTHERFORD, J. (Org.). *Identity: Community*, BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.
- _____. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Univ., 1983.
- BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos Objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. *Simulacros e Simulações*. São Paulo: Ed. Anthropos, 1991.
- BERNADET, Jean-Claude. *O Que é cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.
- BOOKER, Keith M. *Dystopian Literature. A Theory and Research Guide*. Greenwood Press, 1994.
- _____. *The Dystopian Impulse in Modern Literature. Fiction as Social Criticism*. Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, 1994.a
- BOUCHARD, Gérald. América, terre d'utopie?. In : SOUZA, L., LAVALLÉE, D., TREMBLAY, G., REBOUÇAS, E. (orgs.) *América, terra de utopias? Desafios da comunicação social*. Salvador: EDUNEB, 2003. p. 17-34.
- BRAGA, di Corin. *Utopie, Eutopie, Dystopie et Anti-utopie*. Disponível em <http://www.metabasis.it.rivistadifilosofia/online> Acesso em 02.05.07.
- BRAGA, Ana Lívia. *O cinema enquanto fonte de compreensão da realidade: Blade Runner e seu repertório simbólico*. In: O olho da história. Salvador: Jorge Nóvoa Copyright, 2004.
- BRUNEL, Pierre, CHEVREL, Yves (orgs.). *Précis de Littérature Comparée*. Paris: PUF, 1989.
- CLERC, Jeanne-Marie. Les technologies de l'image et la transformation d'une culture. In : BRUNEL, Pierre, CHEVREL, Yves (orgs.), *Précis de Littérature Comparée*. Paris: PUF, 1989, pg. 292-296.
- CRUZ, Décio Torres. *O Pop: Literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto Editora, 2003.
- _____. *Postmodern metanarratives: Literature in the age of image. Scott's Blade Runner and Puig's Novel*. Tese de doutorado. State University of New York at Buffalo, EUA, 1998.
- CYR, Claudine. Revisitando Quinhentos Anos de Américas Imaginadas. In: *Américas Imaginadas: Entrelugares mestiços, identidades híbridas*. Campo Grande: UCDB, 2007.
- ECO, Humberto. *O Super-Homem de Massa*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva,

1978.

_____. *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

EDUARDO, Cléber. Fugindo do inferno – a distopia na redemocratização. In: *Cinema Brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

FIGUEIREDO, Carolina. *Livros, indústria cultural e distopias*.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 14ª Edição. São Paulo: LF, 2006.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

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

HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. Trad. Vino Vallandro e Vidal Serrano, São Paulo: Globo, 2004 (Original, 1932).

_____. *Retorno ao Admirável Mundo Novo*. Trad. Eduardo Nunes Fonseca, Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000 (Original, 1959).

_____. *O Despertar do Novo Mundo*. Trad. M. Judith Martins. São Paulo: HEMUS, 1937.

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

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blinkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

JAMESON, Frederich. Utopianism After The End of Utopia. In: *Postmodernism, or, the culture logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1995.

JOACHIM, Sebastien. *Epistemologia da cultura*. Disponível em <http://listas.ufba.br/pipermail/redecult-l/2007-June/000625.html>. Acesso em: 22.08.07

JR., Renato Luiz Pucci. O Cinema Pós-Moderno. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. São Paulo: Papirus Editora 2006.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia: Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Trad. Ivone C. benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KERMAN, Judith (Org.). *Retrofitting Blade Runner: Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?* Bowling Green State University Popular Press, 1991.

LECOURT, Dominique. *Humano Pós-humano: a técnica e a vida*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Loyola, 2005.

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

MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. São Paulo: Papirus Editora, 2006.

MORUS, Thomas. *A Utopia*. Trad. Pietro Nassetti. 40ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2006.

OLIVEIRA, Marinyze Prates. *E A Tela Invade a Página: Laços entre a Literatura, Cinema e João Gilberto Noll*. Salvador: SCT, FUNCEB, EGBA, 2002.

PAVLOSKI, Evanir. *1984: A distopia do indivíduo sob controle*. Tese de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, Curitiba: 2005.

PEREIRA, M.A, REIS, L. *Literatura & Estudos Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

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

PLATÃO. *A República*. Trad. Pietro Nassetti. 36ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2006.

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

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.

RUSEN, FEHR, RIEGER (Org.) *Thinking Utopia: Steps Into Other Worlds*. Berghahn Books: London, 2004.

SANTAELLA, L, NÖTH, W. *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. 4ª. ed., São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983 (Primeiros Passos, 103).

- _____. *A Teoria Geral dos Signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTAELLA, L, NÖTH, W. *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. 4ª. ed., São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SANTOS, Venceslau dos Santos. *Autoritarismo e Solidão: O roteiro da conciliação*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1990.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Nunca Fomos Humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- SOUZA, Lícia Soares de. *Introdução às Teorias Semióticas*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2006.
- _____. *Utopies Américaines au Québec et au Brésil*. Les Presses de l'Université Laval, Canadá: 2004.
- _____. *Televisão e Cultura: Análise Semiótica da Ficção Seriada*. Salvador: FUNCEB 2003.
- TANIS, Bernardo. *Circuitos da Solidão: Entre a clínica e a cultura*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Editora Summus, 1988.

Referências filmicas

- ARCAND, Denys. *L'age des Tenébrès*. Canada/ Alliance vivafilm, 2007.
- _____. *Les Invasions Barbares*. Canada/ Pyramide Productions, 2003.
- _____. *Love and Human Remains*. Max Films/ Atlatique filmes. 1993. 100 minutes. 35 mm. Couleur.
- _____. *Jesus de Montréal*. Max Films/ Gérard Mital Productions (France)/ONF. 1989. 119 minutes. 35 mm. Couleur.
- _____. *Le Déclin de l'empire américain*. Corporation Image M & M/ONF. 1986. 119 minutes. 35 mm. Couleur.
- _____. *Gina*. Les Production Carle-Lamy. 1975. 95 minutes. 35 mm. Couleur/ Noir e Blanc.
- _____. *Stardom*. Alliance Atlantis Films/Cinémaginaire International . 2000. 60 min 43
- _____. *Denys Arcand: l'oeuvre documentaire intégrale 1962-1981*. ONF/NFB. La collection memoire, 2007.
- TENDLER, Sílvio. *A Era das Utopias*.
- _____. *Utopia e Barbárie*.

RESUMO

Esse projeto visa à realização de uma análise da expressão distópica do cinema canadense dirigido por Denys Arcand (1941-) a partir da leitura crítica 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). Trata-se de um exame semiótico dos meios de redefinição do gênero da *distopia* em uma linguagem cinematográfica da pós-modernidade, que ganhou prestígio internacional com a abertura para a dramatização de questões sociais alocadas na agenda global e contemporânea.

O foco da pesquisa se concentra na investigação da identidade do cinema canadense através dos filmes de ficção citados, entrecruzando-os em torno de eixos temáticos dos quais Denys Arcand lançou mão para obter reconhecimento mundial. Após expressarmos, em termos teóricos, o significado de *distopia* e suas características na linguagem do cinema, utilizaremos esse aparelho conceitual para inscrevermos a *distopia* de Denys Arcand na zona fronteira, que simultaneamente rejeita - de forma consoante à estética da *nouvelle vague* de Jean-Luc Godard - e absorve alguns aspectos de produção do cinema hollywoodiano. Esse espaço fronteira será aproveitado para mostrarmos igualmente a influência das teorias críticas de Herbert Marcuse e de Frantz Fanon.

Com uma proposta metodológica baseada na discussão de temas socioculturais provenientes da época pós-moderna, as *traduções intersemióticas* postulada por Júlio Plaza associam-se ao método para desenvolvermos o debate dos assuntos delimitados com a operação dos conceitos semióticos de *transcrição*, *transposição* e *transcodificação*. A análise do cinema de Denys Arcand através dessas operações tradutórias nos mostrará a afinidade que o diretor canadense tem com os aspectos globais, que afligem a sua cultura de origem (Quebec). Esses recursos metodológicos fomentarão o diálogo crítico entre o cinema canadense e os fatos do século XXI, com seus signos, que acentuam o tom sombrio e atualizam as narrativas das distopias em linguagem cinematográfica.