

Os Intelectuais Revolucionários no Cinema Canadense de Denys Arcand.

Lucas Moreira Soares de Souza¹

Resumo: O presente artigo pretende observar o grau de influência da intelectualidade revolucionária do filósofo Herbert Marcuse, do psiquiatra Frantz Fanon e do cineasta francês Jean-Luc Godard sobre filmes do diretor canadense Denys Arcand. De início, lançamos mão da identidade do *intelectual* definida por H. González, acompanhada de contribuições dos estudiosos da contemporaneidade tais como Zygmunt Bauman e Octavio Paz. Em seguida, interseccionaremos as teorias, as críticas e as formas estéticas postuladas por esses intelectuais com algumas produções filmicas de Arcand. Em última análise, tendo o diretor Denys Arcand como exemplo, tentaremos definir as trilhas pelas quais caminha o cinema canadense contemporâneo.

Palavras-chave: Intelectual revolucionário; cinema canadense; Denys Arcand.

Introdução.

Qual o prestígio que a voz de um intelectual revolucionário pode ter no meio de uma produção cinematográfica? Para responder a essa pergunta deve-se saber qual é a intencionalidade do diretor e por quais razões ela o motiva a buscar inspirações em uma “outra voz” (PAZ, 2001) que corre aparentemente apenas em círculos acadêmicos ou no centro das reuniões das classes sociais. Em se tratando de um diálogo com as ideias de intelectuais como Herbert Marcuse, Franz Fanon e Jean-Luc Godard, já imaginamos que o campo de criação de um diretor cinematográfico, como o canadense Denys Arcand, é oxigenado com pensamentos que visionam a concretude da libertação, da luta

¹ Doutorando do Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade da UFBA. E-mail: lucas.lucasroland@gmail.com



e da autonomia de “seres genéricos” a partir da receptividade de uma atividade artística. Ao longo da história das revoluções – isso ficou muito visível nos manifestos sociais da década de 1960 -, intelectuais e artistas tentaram encontrar afinidades e mostrar solidariedade uns pelos outros em favor da execução das missões próprias e alheias, em situações de exílio e em luta contra forças políticas de opressão.

De acordo com Horácio González (1984), no histórico das classes sociais, em cenas de manifesto ou de congregação, sempre estiveram presentes esses “personagens singulares cujas biografias não são uma rígida transcrição da história na vida dos indivíduos, mas reinvenções pessoais das circunstâncias sociais mais gerais”(GONZÁLEZ, 1984, pg. 12). Nesse caso, a identidade do intelectual criada com aspectos heróicos e de resistência indica uma *fuga* da realidade histórica de sua vida. Parece, então, que não somente os intelectuais se forjam através de seus personagens – no caso daqueles intelectuais que são também ficcionistas -, mas são modelos em suas biografias. Para González (1984, pg. 12), “o conjunto social sempre modela” as biografias dos intelectuais para desviar do compromisso de ser fiel, revelando suas fragilidades enquanto homens comuns. Certamente, se os biógrafos permanecessem fiéis à verdade prática dos intelectuais não haveria distinção entre o “inspirador” e o “inspirado” e essas biografias não-modeladas cairiam na inutilidade generalizada.

No lugar de se autocriar, de criar um ilusão de si próprio para si mesmo e para o outro, Octávio Paz, em *A outra voz* (2001), adentra no mundo depauperado da *poesia* e expressa a sua preocupação com um destino sombrio que começa a ser traçado na contemporaneidade. Antes de qualquer discussão, devemos lembrar que poesia não é um “elemento imaterial” que se restringe aos versos de um poema ou ao texto literário. A substância poética pode ser oferecida por qualquer linguagem artístico-cultural, tais como o cinema, a televisão, o teatro, o rádio, entre outros. Para sermos mais ousados, digamos que é possível encontrar a existência poética nos ensaios de crítica da arte, da cultura e da sociedade, contanto que esse intelectual consiga, através de sua sensibilidade e retórica, penetrar na aura, no espírito dos indivíduos, como conseguiu Marcuse, Fanon e Gordan. O conceito de “outra voz” sugerido por Octávio Paz (2001) não pode, aqui, de maneira alguma, ser reduzido apenas à voz da “influência”, mas a voz que define-se como um discurso de alerta para artistas e contempladores da arte a respeito do novo sistema econômico – provavelmente a do capitalismo avançado – que mercantiliza as linguagens artísticas e destrói o que há de mais *poético* nelas.

Em tempos de “modernidade líquida”, termo cunhado pelo sociólogo Zygmunt Bauman (2001) para se referir ao que a maioria chama de pós-modernidade, aonde o peso do capitalismo pressiona os sujeitos a gastarem o seu tempo e energia com o consumo de objetos maquínicos enquanto a experiência poética é esquecida em guetos ou em espaços extremamente privados, é possível pensar em representações do “belo” no écrans de filmes que são rodados em superfícies sociais dessa realidade dada? Ao invés de procurar pelo *poeticamente belo*, o cinema canadense de Denys Arcand desenterra o pensamento crítico e o ato de se questionar suprimidos pela gama de desejos satisfeitos através da integração redentora ao sistema social regido pelo poder do capital. Na visão de Bauman (2001), não apenas compram-se automóveis, mas também corpos humanos que se travestem de simulacros indispostos à crítica e mais ainda à autocrítica. A questão é que esse mesmo espetáculo das simulações do qual eles participam lhes rende o capital que compra a expressão crítica da realidade satisfazendo suas “falsas necessidades”.

Trazer para o roteiro de cinema o protesto de Marcuse, por exemplo, e exibí-lo para audiência da contemporaneidade, como nota Bauman (2001), pode levar o diretor a trilhar em caminhos contraditórios em matéria de repercussão cinematográfica.

O protesto de Marcuse e a nostalgia comunitária da comunidade perdida podem ser manifestações de valores mutuamente opostos, mas são igualmente anacrônicos. [...] A perplexidade de Marcuse está ultrapassada, pois “o indivíduo” já ganhou toda a liberdade com que poderia sonhar e que seria razoável esperar; as instituições sociais estão mais que dispostas a deixar à iniciativa individual o cuidado com as definições e identidades, e os princípios universais contra os quais se rebelar estão em falta.(BAUMAN, 2001, pg. 29)

Não por acaso, segundo a leitura de Eduardo Santos (2009), *A Era da Inocência* [L'âge des Tenebres, 2007], último longametrage de Arcand lançado em 2007, teve uma má recepção na crítica cinematográfica brasileira, e ao ser posto comparativamente ao lado de *As Invasões Bárbaras* [Les Invasiones Barbares, 2003], que rendeu ao diretor canadense o prêmio do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, só pôde ser “subavaliado”. No final das contas, Arcand acaba sendo acusado ter feito a “parte fácil”, na visão de Santos (2009), identificando o pessimismo óbvio da cotidianidade moderna. Ocorre também que Jean-Marc Leblanc, herói negativo interpretado pelo ator quebequense de televisão e de teatro Marc Labrèche, para fugir da distopia infernal do seu trabalho, da sua família e dos espaços públicos e psíquicos

colonizados por simulacros de massa, escapa para um território utópico, visivelmente bucólico, se refugiando na casa abandonada do pai para exorcizar seus fantasmas. Para a geração atual de indivíduos, dialogando com as observações de Bauman (2001), a reação desse herói cômico e alienado vai no sentido oposto dos princípios da sociedade de consumo, que prendem isoladamente os indivíduos nos novos “não-lugares” para expulsar seus maus espíritos com a compra compulsiva.

Certamente, esse lugar utópico e real do desfecho de *A Era da Inocência*, aonde a natureza e os ideais de solidariedade ainda imperam e o personagem se vê livre das mensagens depreciativas dos meios de comunicação, não interessa nem à audiência massiva que caminha pelos Shopping Centers e nem à audiência minoritária e que se diz culta, intelectualizada, que dizem assistir aos seus filmes.

A estética marxista em *On Est Au Coton*.

Ainda que Guy Hennebelle (1979), o autor da obra *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood* não confirmasse a influência do filósofo alemão Herbert Marcuse sobre o pensamento de Denys Arcand, seria bastante coerente hipotetizar que a Teoria Crítica da Sociedade formulada pelo crítico cultural fora absorvida pelo diretor canadense e transplantada em seus documentários e diluída em seus filmes de ficção. E mesmo que o próprio Arcand revelasse em uma entrevista transcrita na revista *Cineaste du Québec* que a conjuntura do “despertar do povo” com o nascimento de uma nova linguagem do cinema quebequense antecederesse a “Revolução Marcuse”, qualquer receptor desprovido dessas informações específicas, mas conheça parte da obra de Herbert Marcuse, constará o vínculo entre a Teoria Crítica e as ficções do diretor canadense.

Segundo Hennebelle (1975), a obra cinematográfica de Denys Arcand que mais deixa visível a interferência da intelectualidade marcusiana é *On Est Au Coton*, de 1971. A primeira versão desse documentário rodado com os aspectos do *cinema direto* apresentou falhas no plano político, mas foi considerada uma das produções mais bem desenvolvidas do cinema no Quebec. O diálogo com a teoria crítica neomarxista de Marcuse custou caro à Denys Arcand. *On Est Au Coton*, em sua versão de estreia, foi censurada pela O.N.F., na época, administrada pelo anglófono Sydney Newman.

Influenciado por Marcuse, seu filme possui defeitos políticos, mas é um dos mais avançados filmes do cinema de Quebec. Basta lembrar, para tanto, que não foi distribuído pelo órgão produtor (a ONF), cujo diretor, Sydney Newman, um anglófono, considerou que “diferentemente dos outros filmes canadenses, ele não defendia de maneira aceitável as reivindicações dos operários.”(HENNEBELLE, pg. 122, 1975)

Para Hennebelle (1975, pg 122), essa confissão de Newman teve valor imenso, pois ele revela de modo esclarecedor que as classes dominantes dos países desenvolvidos, ou seja, as burguesias, rejeitam a exibição ou circulação de filmes que apresentam indícios de ameaça ao poder, que eles só aceitam filmes que mostram cenas de resignação e de conformismo humano. Podemos entender que o simples fato do filme ter sido gravado em formato de *cinema direto* já é considerado um perigo para autoridades sociais. É que o *cinema direto*, como fala Marcel Jean (1991) e o próprio nome do gênero sugere, tem como característica a captação objetiva, fora de estúdio, das falas, das ações e, principalmente, da realidade da qual se queixa o homem. Além de seu tipo *direto* de captação, o que torna *On Est Au Coton* mais perigoso reside na transformação do cinema documentário em um canal de denúncia à favor dos trabalhadores alienados e entregues ao marasmo das indústrias têxteis no Quebec. O filme serve como antídoto da resignação dos operários rejeitados e sua narrativa se ampara na montagem que alterna cenas do ambiente interno insurpotável das fábricas e as falas dos operários e seus parentes que reclamam da situação. Assim, vemos que Arcand encarna a teoria crítica marcusiana ao aderir à estética marxista, fazendo com que a linguagem documental “subverta a consciência dominante, a experiência ordinária” das classes menos favorecidas (MARCUSE, 1977, pg. 12). Se os operários são tomados pela impotência e apatia, parece caber à Arcand fazer renascer a rebeldia na subjetividade (MARCUSE, 1977) e nas falas, antes suprimidas pelas forças de intimidação, dos operários entrevistados, transformar a imagem de dominação em imagem de libertação.

Nas palavras de Nísio Teixeira (s.d), *On Est Au Coton* foi uma grande polêmica na época de seu lançamento e sua censura deu início a um debate nacional acompanhado de circulações clandestinas da versão original do primeiro longametrage de Arcand. Com suas gravações iniciadas em setembro de 1968, o documentário registra o empenho e a coragem do diretor ao dialogar face a face com Edward F. King, proprietário da principal rede de fábricas, procurando uma justificativa racional para o fechamento das fábricas seguido de um quadro lamentável de desemprego. É possível ver os debates do filme como uma força complementar para aqueles operários mais novos que parecem se resignar sem muita resistência, ao contrário dos

operários mais antigos que já possuem um histórico de participações em greves que vem desde os 1930, como nota Teixeira (s.d.). Já na cena de abertura, percebemos o incômodo quase imperceptível e bem disfarçado que a presença do diretor e sua câmera ligada provocam no proprietário, que quer se certificar de que Arcand era enviado do *Office National du Film*, a O.N.F .

Seguindo essa linha de montagem caracterizada por um “duplo contraponto”(TEIXEIRA, s.d.) gerado pela alternância de imagens conjugadas aos discursos de diretores e políticos e aos discursos dos operários, Arcand obedece a “precisão” que obra de estética marxista deve ter, segundo Marcuse em *A dimensão estética* (1977), em relação aos “interesses e a visão de mundo de determinadas classes sociais de um mundo mais ou menos preciso”(MARCUSE, 1977, pg. 11).

O anti-colonialismo de Fanon e o “jovem” cinema do Quebec.

A força centrípeta que atrai o cinema para o meio dos movimentos e discussões pós-coloniais ou anti-coloniais é cultuada geralmente por diretores oriundos de regiões que se interessaram em reformar as máquinas políticas, os aparelhos ideológicos e os sistemas culturais regidos por uma burguesia colonial que não “totalizava a economia à serviço da nação” (FANON, 1961, pg. 126). Na concepção de Robert Stam (2006), esse tipo de cinema é comumente definido como “terceiro cinema” devido aos retratos das situações nacionais de países do “terceiro mundo”, de onde também provém seus cineastas determinados a fazer uma crítica às condições de atraso, às imprudências políticas que os escravizam no estado de regressão à subhumanidade. O caso do “cinema anti-colonial” ou “terceiro cinema” prova que uma das principais marcas da pós-modernidade e seus estilos de criação artística é a linguagem sendo modelada pelas práticas culturais, respelhando-as com extremo realismo para as sociedades colonizadas.

Mas antes de falarmos sobre uma linguagem cinematográfica que absorveu os aspectos do movimento anti-colonialista a partir da leitura da obra *Os condenados da Terra*, do psiquiatra antilhano de ascendência africana Frantz Fanon, é preciso relatar brevemente a respeito da valorização das escritas pós-coloniais nos anos 1960 do século XX. Eloína Santos (2005) logo desfaz a impressão de que se tem em torno da relação entre escrita colonial e pós-colonial, alertando para o equívoco que muitas vezes sustenta a ideia de que uma expressão anti-colonialista seja posterior aos

desmoronamentos dos impérios coloniais. Para ela, a resistência às perspectivas colonialistas surgiu junto com o império e sempre esteve em relação de conflito com as propostas de governo nas colônias.

Mediante reflexões de pensadores como Edward Said, Homi Bhabha e Frantz Fanon, formou-se um ciclo de valorização e politização de textos locais que atentavam para a experiência dos colonizados. Com essas experiências, os escritores pós-coloniais procuraram subverter, tanto no nível temático e da forma, os discursos que motivaram a expedição de domínio colonial. As escrituras denunciavam, assim, a atuação dos mitos de poder, de ração e de subordinação nos domínios coloniais e as marcas profundas de exclusão deixadas nos povos oprimidos. É dessa emergência de pesquisadores do pós-colonialismo que uma expressão específica de cada povo colonizado passa a ser reconhecida pela “aldeia global” (ORTIZ, 1994) como uma contra-escrita de significados marginais atribuídos aos oprimidos da colônia e como reinscrita desses em um novo de centro de autoridade.

É justamente na efervescência do anti-colonialismo do “terceiro mundo” que resnase o que os críticos e cineastas chamaram de “jovem” cinema do Quebec. Como diz Hennebelle (1979), o “movimento de emancipação do terceiro mundo. A aparição do cinema jovem de Quebec é contemporânea da libertação de Cuba e da reconquista da independência da Argélia”(HENNEBELLE, 1979, pg. 116). Diante das condições sócio-econômicas que separam o Quebec, assim como o resto Canadá inglês, dos países de “terceiro mundo”, perguntamos: como o cinema do Quebec pode ser comparado ao “terceiro cinema” dos países subdesenvolvidos se o Canadá é divulgado como um país livres de sintomas de decadência terceiromundista? O Québec, ou o Canadá como um todo, segundo seus registros históricos, nunca apresentaram índices de subdesenvolvimentos nos diversos setores da sociedade e nem por isso os *mouton noir*, como são conhecidos os canadenses franceses associados à Frente de Libertação do Québec ou os quebecquenses que lutavam pela libertação política da província, por exemplo, não deixaram de atentar para a sutileza de um outro tipo de colonização que ameaçava o seu povo, não deixaram de se sentir “colonizados” como os argelinos e nem como os indianos. Nessa causa comum, como nota Hennebelle (1975, pg. 116), os cineastas do “jovem cinema” do Québec lançariam mão do texto de Franz Fanon, *Os Condenados da Terra* (1979), como motor da protesto anti-colonialista no Québec do início da década de 1970. No Quebec, a Revolução Tranquila, período de mudança na Província francesa que intencionava distinguir a identidade quebequese do resto do

Canadá inglês libertando as esferas educacionais, econômicas, sociais e políticas dos domínios da Igreja Católica e das forças britânicas, coincide com os movimentos de libertação nacional que agitaram o “terceiro mundo” a partir do final da década de 1960.

Dessa forma, os filmes que seriam produzidos no Quebec após a Revolução Tranquila começaram a seguir as seguintes tendências:

Os filmes da fase ligada ao Canadá de língua francesa do cinema jovem do Quebec se aproximam da segunda etapa do caminho do intelectual colonizado, descrita por Fanon, porque se caracterizam principalmente por uma busca de identidade perdida e por uma reflexão sobre uma personalidade nacional em plena mutação.[...] É também um cinema que coloca entre parênteses a natureza de classe da sociedade que os produziu.(HENNEBELLE, 1979, pg. 120-121)

A luta pela libertação da província francesa, com início nos anos 1960, motivou cineastas quebequenses dos anos 1970 a dar à luz “nova linguagem cinematográfica” preocupada em exprimir a verdadeira história de um território abandonado, ignorado e mascarado pelos estereótipos criados no século XIX para que o governo inglês mantivesse o *status quo*. A expressão do “novo” cinema do Quebec buscava primeiramente fazer com que seu povo, leitores do texto de Frantz Fanon que se identificaram com os elementos de *Os condenados da terra*, se reconhece nas projeções filmicas e exorcisasse o sentimento de “estranheza colonial” que os perturbava desde dos conflitos iniciados no século XVIII.

A Nouvelle Vague de Jean-Luc Godard.

A outra influência - agora equilibrando o nível estético e o nível sócio-revolucionário - apontada por Hennebele (1979) sobre o “jovem” cinema de Québec provem das narrativas cinematográficas da *nouvelle vague* dirigida pelo cineasta anti-hollywoodiano Jean-Luc Godard a partir da década de 1960.

A eclosão simultânea de várias *nouvelles vagues* pelo mundo inteiro, que se influenciaram reciprocamente. Os cineastas de Quebec participaram deste surto e o marcaram com suas características particulares.(HENNEBELLE, 1979, pg. 116)

Para alguns críticos, Jean-Luc Godard representa muito mais do que um diretor de cinema associado ao movimento *nouvelle vague*, tendo o seu nome como meio de orientação dentro da história da sétima arte. Para além de um mero diretor, Godard ocupa a posição de um revolucionário da estética cinematográfica e esse respeito por parte de historiadores e críticos do cinema, dividiram a história do cinema em “um cinema antes de Godard” e um “cinema depois de Godard”(HENNEBELLE, 1979, pg. 230). Devido às “fúrias batalhas” travadas nos seus filmes contra o império americano, é coerente dizer que, depois dos cineastas do neorealismo italiano, Godard foi então o primeiro cineasta a retomar para as telas um olhar cético em relação ao cinema hollywoodiano.

Apesar de grandes defeitos, Godard teve um mérito decisivo. Compreendeu que o cinema hollywoodiano devia ser liquidado, pois estabelece um anteparo de irrealidade, uma cortina fictícia entra a arte e a vida. (HENNEBELLE, 1979, pg. 231)

A *nouvelle vague* de Jean-Luc Godard faz parte do cinema francês da Vª República, fase que vai de 1958 a 1968, e foi compreendido como uma nova corrente em que uma política neocolonial deveria tomar o lugar do tema do colonialismo desgastado pelo cinema da IVª República. Desde 1958, ano do surgimento da segunda fase, a *nouvelle vague* tornou-se referência para todo e qualquer cinema nacional que encarregou a linguagem com a responsabilidade de defender sua cultura das ideologias das burguesias dominantes, sobretudo, daquelas migradas do império americano através de seu cinema. Mas o estilo do cinema francês que mais interessou os cineastas quebequenses como Denys Arcand foram os filmes sociais de estética realista e de cunho político dirigidos por Godard, por exemplo, *Acossado*, *O pequeno soldado*, *Quadrilha*, *Uma mulher é uma mulher*, *Uma mulher casada*, *Alphaville*, entre outros. Nesse sentido, podemos até interpretar *O declínio do império americano*, de 1986, com suas discussões sobre a relação entre homem e mulher dentro e fora do casamento, as frustrações com a infidelidade do outro e a dedicação da mulher à família, como uma “reinvenção estendida” ou uma “modernização”, nos apropriando do termo utilizado pelos personagens de Arcand em *Jesus de Montreal*, de *Uma Mulher Casada*, de Godard.

Seguindo essa lógica de comparação para encontrarmos pontos de intersecção entre Godard e Arcand, é permitido dizer que a ridicularização da cultura estadunidense, o *American way of life* tanto criticado por Marcuse, é incorporada pelos atores em *Jesus*

de Montreal quando eles expressam a felicidade e o êxito coletivo por meio da aceitação das coisas com “all right”, que significa “tudo certo” ou “tudo bem”.

Com traços evidentes de anarquismo dominante, os filmes de Godard que tiveram influência sobre Denys Arcand, em especial, *Made in U.S.A.*, *Weekend* e *A chinesa*, fará com que o diretor canadense revele em uma entrevista dada em 2003 à Radio-canada, ano em que ele agraciado com o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, que ele sempre teve uma consciência forte, iconoclasta e anarquista. Para comprovarmos a ligação de Arcand com a estética godardiana, só nos basta lembrar dos “heróis negativos” ou “antiheróis” como Daniel Colombe, em *Jesus de Montreal*, que desafia a igreja católica distorcendo a história de Jesus Cristo e enfrenta a indiferença dos publicitários com agressividade, Dominique St-Arnaud, em *O Declínio do Império Americano*, a professora universitária que se queixa da falta de consciência das pessoas após pontuar os sinais de decadência do império norte-americano, o jovem capitalista Sébastien, em *As Invasões Bárbaras*, desteme a arrogância intelectual do pai para ser reconhecido como um indivíduo diferente dele, e o funcionário público Jean-Marc Leblanc, em *A Era da Inocência*, que denuncia as falhas da instituição estatal para qual trabalhava.

Além do anarquismo, Arcand herda o realismo e a politização da estética filmica de Godard para embarcar numa linha desmistificadora das imagens sociais criadas pelo senso comum. Hennebelle (1979) nota que outro aspecto positivo da obra de Godard, seguido por Arcand, está no desejo do cineasta eliminar a tendência escapista do cinema francês em favor de um cinema que se manifestasse politicamente. Foi após o lançamento de *Acossado*, filme de 1959, que Godard assumiu de vez sua postura de diretor rebelde contra o *establishment* americano. A partir daí uma série de idiosincrasias do cinema godardiano serviu de referencial para o “jovem” cinema do Quebec. O realismo cru, a decomposição do mundo, o mundo visto como universo sinistro, a imagem despedaçada, fragmentada, a câmera desorientada refletindo a mente desordenada e confusa do autor são alguns dos aspectos notáveis da estética godardiana impregnados na produção do cinema canadense de língua francesa a partir do anos 1960.

Considerações finais.

Em defesa da sociedade, o cinema poder ser uma arma potente ao revelar o mundo existente. Contra a sociedade, o cinema é uma máquina formadora de alienados que passam a estranhar a realidade desigual que habita o mundo fora das salas de projeção. Aspirando a intelectualidade revolucionária de Marcuse, Fanon e Godard, o diretor canadense Denys Arcand se torna, ao longo de seu percurso cinematográfico, uma própria figura intelectual que passa a influenciar mais do que ser influenciado. Desde 1961, em *Seul ou avec d'autres*, primeiro filme de Arcand correalizado com Denis Héroux e Stéphane Venne, o diretor de vinte e um anos, na época, já evocava seu espírito libertário e contestador que se estendeu, mantendo-se resistente, até o século XXI em *Stardom*, de 2001, “uma fitinha simpática mas fraca”, segundo o crítico brasileiro Ewald Filho (2004), que mostra o lado nefasto da idolatria que paira pelo mundo das *supermodels*. O filme também revela a superficialidade reinante na lógica da publicidade aonde o próprio olhar do realizador correr o risco de alienar-se no jogo da coisificação do outro ao focalizar a câmera apenas em suas partes íntimas dos atores e nas poses sexualizadas que eles são obrigados a fazer.

González (2001) lançou a hipótese de que os intelectuais revolucionários são, na verdade, uma variedade do intelectual precursor. Com isso, perguntamos: do que Marcuse, Fanon e Godard são precursores? Essa pergunta nós respondemos indiretamente nos tópicos anteriores, embora precisamos, de modo resumido, apontar para o período histórico que liga esses pensadores e os tornam precursores de movimento revolucionário, seja no campo da estética, da teoria, da sociedade e do pensamento humano.

Esses três intelectuais emergem na década de 1960 do século passado, contribuindo com a cena contracultural que estava em voga na época. A contracultura do século XX foi um momento de fundamental importância para que a crítica sócio-cultural dos costumes tradicionais religiosos e políticos entrasse em fusão com as linguagens artísticas que apareceram com o mesmo objetivo de Esquerda: unir a filosofia e a linguagem para consolidar uma expressão de combate ao materialismo capitalista e de recusa do perfeccionismo tecnocrático (GOFFMAN&JOY, 2007). Politizando-se nesse contexto contracultural, o cinema quebequense aliou-se aos movimentos de libertação nacional para proteger a província do Quebec do que Fanon já alertava em *Os condenados da Terra*:

Em seu aspecto decadente, a burguesia nacional será consideravelmente ajudada pelas burguesias ocidentais que se apresentam como turistas enamorados do exotismo, das caçadas, dos cassinos. A burguesia nacional organiza centros de repouso e recreação, lugares de divertimento da burguesia ocidental. (FANON, 1979, pg. 127)

A crítica de Fanon (1979) pode se encontrar com a observação que Ramos (1997) fez em relação às propostas político-econômicas que seriam implantadas no Quebec caso a província francesa se tornasse independente após o referendo de 1995. Com uma possível separação legal do Quebec do resto do Canadá, Ramos (1997) prevê o desenvolvimento de uma nova burguesia nacional que colocaria o Estado como um problema crucial, já que no interior da nação canadense esse aparelho provinciano “não tem soberania política territorial, de fronteira de comércio no sentido forte do termo, ele não emite moeda o que restringe a sua capacidade financeira”(RAMOS, 1997, pg. 89). Até o período das eleições de 1995, Denys Arcand já tinha produzido quatro consagrados filmes. O primeiro é *Le confort et l’indifférence*, de 1981, uma espécie de filme híbrido que entrelaça imagens de documentário com imagens de ficção para tratar do referendo de 1981 com a sátira e a inteligência de seu realizador. As outras três produções são *O declínio do império americano*, de 1986, *Jesus de Montréal*, de 1989, e *Amor e os restos humanos*, de 1993.

Os filmes de ficção citados são respostas de Arcand à tendência do cinema de Quebec em se comercializar sem se divorciar de sua politização. *La maudite galette* e *Réjeanne Padovani*, por exemplo, podem ser vistas como precipitações de um realinhamento da indústria cinematográfica canadense que surge na década de 1980, sobretudo, por intermédio do Téléfilm Canada, órgão criado em 1983, restringindo os fundos de financiamento para os longametragens de ficção (JEAN, 1991, pg. 99). O fato de Denys Arcand ter se enveredado, no final dos anos 1970, para o mundo do cinema de ficção, plano preconceituosamente criticado como forma de evasão da realidade, não significa que o caráter crítico e militante do autor canadense tenha sido corrompido pelas novas relações de produção. No caso de Denys Arcand, política e ficção comercial não se distanciaram. As duas tendências aparentemente distintas se envolveram com duas intenções: a de se infiltrar no mercado internacional de cinema para elevar a rentabilidade de uma indústria que permanecia deficitária e a de afirmar a autenticidade nacional e cultural do Quebec diante do canibalismo anglo-saxão (HENNEBELLE, 1979, pg. 123).

Dialogando com Marcuse, Fanon e Gordard, Denys Arcand expulsa de sua aura criadora o caráter mecanicista e de mero entretenimento atribuído ao cinema, intelectualizando o seu olhar e elevando as suas produções fictícias para um patamar diferenciado em relação aos produtos de massas difundidos pela mesma indústria que o premiou em 2003. Para produzir um cinema respeitável de “autor”, o diretor canadense sabe que sua subjetividade precisa ser habitada por pontos de vistas críticos, utilizando os termos ditos por ele mesmo em uma entrevista à Rádio-Canada em 2003, por “mentes fortes, inconoclastas e anarquistas”. À medida que Arcand incorpora essas críticas culturais da sociedade e da estética, fica fácil deduzir que o que é formulado no seu cinema é o pensamento de “não se deixar governar” (FOUCAULT, 2004) , tendo consciência de que em torno dos meios audiovisuais (televisão, cinema, teatro, vídeo, etc) rodam propostas mercantilistas de manipulação das *diegeses*. Há uma “vida fictícia” dentro dos diretores que também é objeto de interesse das organizações financiadoras em governá-la. A depender do sentido, da carga crítica, da inteligência perceptiva, da experiência compartilhada com o espectador, as intrigas das narrativas fílmicas podem ser ameaçadoras, forçando o receptor a questionar a gênese dos comportamentos “normais” na sociedade.

Referências Bibliográficas:

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. RJ, Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. A obra e arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas I : Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.

FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 1979.

FOUCAULT, Michel. O que é a crítica. In: *Para uma vida não-facista*. Sabotagem, 2004.

GONZÁLEZ, Horácio. *O que são os intelectuais*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

____. A revolução estética de God-Art. In: *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

JEAN, Marcel. *Le cinéma québécois*. Boréal: Québec, 1991.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

____. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

____. *Eros e a civilização*. São Paulo: círculo do livro, 1967.

____. *Liberdade e agressão na sociedade tecnológica*. In: Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 1968.

____. *O fim da utopia*. São Paulo: Paz e Terra, 1967.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 2001.

PRATES, Marynise. *E a tela invade a página*.

SANTOS, Eduardo. "A Era da Inocência", de Denys Arcand. Acesso em 07.10.2010, Disponível em <http://www.outracoisa.com.br/2009/03/13/a-era-da-inocencia-de-dennys-arcand/>

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.

SANTOS, Eloísa Prati dos. Pós-colonialismo e pós-colonialidade. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Editora UFJF/EdUFF: Juiz de Fora, 2005.

SOUZA, Lícia Soares de. *Literatura e cinema: traduções intersemióticas*. Salvador: EDUNEB, 2010.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

TEIXEIRA, Anísio. *Denys Arcand, o Velho do Restelo quebequense e suas primeiras ficções: La Maudite Galette; Réjeanne Padovani e Gina*. Disponível em http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/fora_de_quadro/592, Acesso em 28.12.10

