

Cinemas do mundo, cinemas no mundo: entrevista com Stephanie Dennison

Stephanie Dennison*
Ramayana Lira**
Alessandra Brandão***

Você acaba de editar um livro no Brasil intitulado *World Cinema: As Novas Cartografias do Cinema Mundial*. De que maneira a categoria de Cinemas Mundiais/Cinemas do Mundo ajuda a entendermos a produção cinematográfica ao redor do globo?

Para entendermos bem é preciso voltar para o livro *Remapping World Cinema* que organizei em 2005 com Song Hwee Lim. O livro, e principalmente nossa Introdução e capítulos-chaves de Lucia Nagib e de Dudley Andrew, anunciava uma revisão de pressupostos antiquados sobre cinemas 'nacionais', substituindo visões complacentes de culturas cinematográficas hegemônicas e questionando ideias retrógradas de produção, distribuição e recepção. Inspirada pela pesquisa de Robert Stam, Lucia Nagib, no seu capítulo, defendeu uma visão policêntrica do cinema, que evitava pensar sempre em Hollywood como o centro, e todos os outros cinemas nacionais como periféricos e servindo apenas para copiar ou contestar o centro.

Portanto, o termo *World Cinema*, reproduzido propositadamente em inglês no título do livro, refere-se a uma disciplina e uma abordagem que nos remetem a uma visão mais global, mais "inclusiva" do cinema, mas que não seja um simples panorama de cinemas nacionais. Graças às novas mídias, muitas pessoas no mundo podem participar da comunicação internacional e os marginalizados conseguem ser ouvidos como nunca antes. Mas há também muitos que não têm acesso a tal tecnologia, que estão "off the grid" ou fora da rede, na expressão de Dudley Andrew. *World Cinema* pretende tanto examinar essa nova "rede", quanto incluir os filmes e as práticas de produção e de espectadorialidade dos que estão dentro e fora da rede. Pode focar no regional, por exemplo, mas sem perder de vista o "big picture" ou quadro geral. *World Cinema* encara os cinemas do mundo como uma rede de desafios à homogeneidade pelos quais os cineastas e espectadores experimentam e aceitam a globalização nos seus próprios termos.

* Dra. Stephanie Dennison (entrevistada) é especialista em Estudos Brasileiros na Universidade de Leeds, Inglaterra. E-mail: s.dennison@leeds.ac.uk.

** Dra. Ramayana Lira (entrevistadora) é docente do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mail: ramayana_lira@gmail.com.br

*** Dra. Alessandra Brandão (entrevistadora) é docente do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mail: alessandra.b73@gmail.com

Não há como negar a intensificação da co-produção entre países não apenas do mesmo continente, mas de continentes distintos, como é o caso do trânsito entre América Latina e Europa através do Programa Ibermedia. Quais as principais implicações desse trânsito para os mercados nacionais?

Bom, como sabemos, essa intensificação se nota muito mais em países latino-americanos com cinemas considerados "menores", como Peru e Paraguai, pelo simples fato de ser extremamente difícil conseguir fazer cinema lá sem algum apoio financeiro 'estrangeiro'. A Ibermedia é um caso interessante no desenvolvimento dessa história de co-produções, já que o fundo cinematográfico, sustentado não por produtoras mas por institutos de cinema nacionais, abrange não só 18 países latino-americanos mas também a Espanha e Portugal. Ou seja, podemos pensar na reformulação, à moda século XXI, de um velho conceito: o "Hispanismo". Quer dizer, os traços culturais compartilhados pelos povos da Península Ibérica e das suas ex-colônias. Estamos vendo, através da Ibermedia, do programa Cinema em Construção no Festival de San Sebastian, de festivais no exterior que cismam em usar o rotulo "Ibero-American cinema", no qual incluem o cinema da Espanha e de Portugal, processos de 'hispanizacao' que espelham, por exemplo, a penetração de negócios espanhóis (Banco Santander, Telefonica) na America Latina toda, incluindo Brasil, e em Portugal também, no fluxo (nas duas direções) de imigração entre a Península Ibérica e a America Latina, e no maior intercâmbio cultural e linguístico apresentado pelo crescimento de negócios entre países do Cone Sul, por exemplo. O que não vimos ainda, apesar de ser um dos supostos motivos de formar a Ibermedia, é o desenvolvimento de um "mercado hispânico": com a exceção notável da Espanha, continua sendo difícil ver outros filmes "hispânicos" na Europa e na America Latina. Em relação ao cinema brasileiro, faço, no livro *World Cinema* a que se referem, uma análise de uma co-produção muito interessante, mas pouco vista e comentada: *O Cobrador*, do mexicano Paul Leduc. O filme, estrelado por Lázaro Ramos e baseado na obra de Rubem Fonseca, é uma co-produção entre seis países, incluindo México, Espanha e Brasil, e foi filmado no Brasil, na Argentina, no México e em Miami. O filme oferece uma visão contemporânea do mundo "hispânico" no qual o Brasil está firmemente inserido.

Há algum tempo os estudos do cinema popular têm ganhado maior espaço na academia brasileira, com a (re)valorização das chanchadas, pornochanchadas, filmes dos Trapalhões, comédias populares etc. O que podemos esperar dos estudos de cinema que se interessam por essas produções mais populares?

Pois é, de uns dez anos para cá a academia brasileira apresentou uma verdadeira revolução! Quando publiquei em 2004 na Inglaterra, junto com Lisa Shaw, um livro chamado *Popular Cinema in Brazil*, no qual analisamos a chanchada, a pornochanchada, os filmes dos Trapalhões, de Mazzaropi, etc., havia pouco interesse no assunto na academia no Brasil, e certo preconceito contra o gosto do público (o que

continuamos vendo na crítica de imprensa, aliás). A impressão que tenho é que o cânone tem crescido muito mais no Brasil nos últimos anos do que em muitas outras culturas cinematográficas. Inclui até teorizações novas, bem originais, do tipo sendo desenvolvidas pelo grupo de pesquisa ligado ao Cinema de Bordas. Em Leeds estamos desenvolvendo uma parceria entre esse pessoal e nossa Popular Culture Research Network. Mas tenho a impressão que muita pesquisa a nível de pós-graduação sobre o cinema popular tem lugar fora do Brasil ainda. Orientei uma tese sobre o WIP (Women in Prison Films – Filme de Prisão Feminina) brasileiro. E acabei de fazer parte de uma banca de tese de doutorado na Universidade de Oxford na qual uma jovem brasileira defendeu um trabalho bem bonito sobre a Globochanchada. Acho que a valorização do estudo de filmes comercialmente bem sucedidos é muito importante para os Estudos de Cinema, já que os Estudos de Cinema são muito mais que análises de filmes e de movimentos consagrados.

Os imaginários cinematográfico e televisivo brasileiros são colonizados por certas noções de branquitude e normalização racial. Como sua pesquisa sobre o fenômeno Xuxa nos ajuda a entender as tensões criadas nesses imaginários?

O perigo apresentado pelo uso da branquitude no *star text*, ou texto estelar, de um verdadeiro fenômeno de bilheteria, de televisão e de música com a Xuxa, é que temos através disso a normalização do preconceito racial, o que claramente vai contra a versão “oficial” de uma nação “para todos”. Em um artigo recente publicado no periódico inglês *Journal of Latin American Cultural Studies*, argumento que o texto estelar da Xuxa se baseia em grande parte na construção de um aura de excepcionalidade: ou seja, pelo simples fato de ser “über-branca”, em oposição à maioria dos “baixinhos” ao redor dela, ela tem o direito de ser celebrada e tratada como Rainha. Acrescento que não podemos falar da Xuxa em termos teóricos propostos por estudiosos de *Critical Whiteness Studies*, que são na maior parte acadêmicos anglofônos, que vêem no branco uma “neutralidade”, na palavra de Richard Dyer. Não há nada de neutro na branquitude da Xuxa. São as diferentes gradações da branquitude, e as implicações que tem com respeito a questões de poder, que faltam analisar no contexto da cultura visual brasileira, talvez.

A ideia de um cinema brasileiro, onde a questão nacional aparece com força, tem sido muito criticada há algum tempo. Até onde podemos nos servir da noção de um cinema nacional?

Bom, outro livro meu de coautoria com Lisa Shaw é *Brazilian National Cinema*, integrante de uma série chamada National Cinemas, publicada por Routledge na Inglaterra. É interessante notar que a série foi encerrada há pouco tempo. Mas a meu ver isso não quer dizer que a noção de cinema nacional não possa ainda ser relevante. Na introdução do livro eu argumentei que quase nenhum dos pontos problemáticos

para a definição de cinema nacional identificado nos outros livros na série se aplicava ao cinema brasileiro. O cinema feito na minha terra natal, Irlanda do Norte, é problematicamente chamado britânico. O cinema catalão, feito em língua catalã, é espanhol em que sentido? Os cineastas de origem turca que filmam na Alemanha fazem parte do cinema alemão ou turco? Qual é a "nacionalidade" de uma co-produção? E além disso, há uma tradição muito forte entre cineastas brasileiros, que continua até hoje, de querer colocar o país na tela, e uma preocupação fortíssima com questões ligadas à identidade regional e nacional. Aliás, estou escrevendo uma atualização da definição de cinema nacional brasileiro, reconhecendo o impacto das co-produções, de diretores ditos transnacionais, e corrigindo a ideia que todos os brasileiros aceitam o conceito do nacional com a mesma facilidade. Quando ministrei um curso na UNISINOS alguns anos atrás, os jovens estudantes, e seu professor (Fernando Mascarello) rapidamente me desabusaram dessa noção! Rótulos nacionais continuam sendo usadas em filmes como antes: quando *O discurso do rei*, um filme feito com dinheiro de várias fontes na Europa, ganhou o Oscar, a imprensa na Europa naturalmente comemorou o feito. A reação da imprensa na Inglaterra foi forte: que os europeus devessem reconhecer que o filme era britânico!

Por fim, qual seria a posição do cinema brasileiro dentro do debate contemporâneo sobre Cinemas Mundiais empreendido no Centre for World Cinemas da University of Leeds?

Tudo menos periférico! Mas agora falando sério, tivemos uma brasileira (e brasilianista) na Cátedra de Cinema Mundial em Leeds (Lucia Nagib) por quase dez anos, e vários pesquisadores visitantes e alunos de pós-graduação trabalhando, pelo menos em parte, com o cinema brasileiro (Ismail Xavier, Cecilia de Mello, vocês duas, Tatiana Heise, Tiago de Luca, Antonio Marcio da Silva). Portanto o cinema brasileiro ficou e continua sendo citado e mostrado para alunos e docentes de Cinema Mundial aqui e, frequentemente serve como base de aulas sobre teoria de cinema, por exemplo. Meu colega Alan O'leary, que pesquisa o cinema popular contemporâneo italiano, usa as pornochanchadas e os filmes de Mazaropi para fazer estudos comparativos, por exemplo. No cinema brasileiro temos exemplos de fenômenos de bilheteria a nível global (*Cidade de Deus*), sucessos de crítica internacional (*Cinema novo*), teorizações que possam ser aplicadas a muitos outros cinemas (estética/cosmética da fome), diretores transnacionais (Walter Salles; Fernando Meirelles) e assim por diante. Mas fora de Leeds é difícil ver o cinema brasileiro integrando cursos e estudos de cinema na Inglaterra. Fora de Leeds, World Cinema continua sendo sinônimo de cinema chinês.