

Policentrismo, periferia e o lugar do cinema brasileiro no cinema mundial

Polycentrism, Periphery, and the Place of Brazilian Cinema in World Cinema¹

Cecília Mello

Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, São Paulo, SP, Brasil

O objetivo deste texto é refletir sobre como a categoria “mundo”, aplicada ao cinema, se traduz no ambiente acadêmico e audiovisual brasileiro no século XXI, a partir de uma visão geral das principais teorias e conceitos relacionados à ideia de “cinema mundial/*world cinema*” no debate acadêmico em língua inglesa. Em termos gerais, a categoria “cinema mundial”, entendida como um rótulo de conveniência para designar filmes não produzidos nos EUA e na Europa, vem sendo rejeitada e ressignificada sob uma perspectiva positiva e policêntrica, por meio de uma abordagem democrática e inclusiva, que rejeita a divisão binária entre centro e periferia (Nagib, 2006). Mais recentemente, esse debate se estendeu ao lugar do Brasil nas cartografias do cinema mundial, como visto, por exemplo, no XVI Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), organizado em São Paulo em 2012². O argumento a favor do policentrismo, que desempenhou um papel importante nos debates europeus e norte-americanos, entrou em contato, no Brasil, com uma longa e bem estabelecida tradição de crítica literária, iniciada com o trabalho de Antonio Candido na Universidade de São Paulo e levada adiante por

¹ Este artigo foi originalmente publicado em inglês sob o título "Polycentrism, Periphery, and the Place of Brazilian Cinema in World Cinema" no livro *Premises and Problems: Essays on World Literature and Cinema*, organizado por Luiza Franco Moreira (Nova York: SUNY Press, 2021, pp. 209-233). Foi traduzido para o português pela autora.

² Reflexões iniciais sobre o tema foram apresentadas durante o XVI Encontro Socine, em comunicação intitulada “O Cinema Brasileiro e as Novas Cartografias do Cinema Mundial”. O livro *World Cinema: As Cartografias do Cinema Mundial* é uma coletânea de artigos da conferência, editada por Stephanie Dennison em 2013.

Roberto Schwarz (2012), cujas influentes ideias se baseiam em um esquema binário no qual o Brasil está firmemente posicionado “na periferia do capitalismo”. Seria possível, então, abraçar uma abordagem policêntrica e a ideia de “cinema mundial” no Brasil hoje? E, mais precisamente, quais são as implicações políticas de abandonarmos nosso status periférico, libertando assim nossa compreensão das artes da referência constante e obrigatória às restrições do sistema econômico mundial?

Esta questão é colocada em rota de colisão frontal com duas tradições de pensamento sociológico que informaram o debate em torno da ideia de “cinema mundial”, tanto de uma perspectiva europeia quanto latino-americana. A primeira é a teoria da dependência e o modelo de dependência latino-americano (cf. Cardoso e Faletto, 1970), com implicações no Brasil e além nos campos da literatura (Schwarz, 2001) e do cinema, particularmente em relação ao que ficou conhecido como Terceiro Cinema nas décadas de 1960 e 1970 (cf. Martin, 1997; Sales Gomes, 2016; Rocha, 2018). A segunda é a teoria do sistema-mundo (Wallerstein, 2000), que compartilha suas raízes marxistas com a teoria da dependência, mas visa refiná-la adicionando um terceiro elemento à equação binária de centro e periferia. Esta perspectiva também foi influente na teoria e crítica literária (Moretti, 1999; 2000) e cinematográfica (Andrew, 2006). Ainda que ambos os modelos e suas inter-relações apresentem uma complexidade que ultrapassa os limites deste breve resumo, eles continuam fundamentados no princípio marxista de que os processos socioeconômicos não podem ser dissociados dos processos artístico-culturais. Romper com este princípio significa redefinir as maneiras pelas quais pensamos o cinema como uma prática e uma arte cujas especificidades não pertencem exclusivamente ao sistema socioeconômico. Esse esforço pode muito bem se mostrar infrutífero, mas ainda assim é necessário enfrentá-lo.

Uma abordagem policêntrica

O termo cinema mundial passou a ser cada vez mais debatido na primeira década do século XXI dentro da crítica e da teoria do cinema e do audiovisual em língua inglesa, especialmente no meio acadêmico britânico. Volumes como *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film* (2006) e as coleções mais recentes *World Cinema, Transnational Perspectives* (2010) e *Theorizing World Cinema* (2012) são obras-chave nesse debate, cuja centralidade também pode ser sentida no aumento de cursos de graduação e pós-graduação em Cinema(s) Mundial(ais) no Reino Unido. Dentro desse cenário, a adição mais notável foi a criação do Centre for World Cinemas em 2006, uma iniciativa pioneira da Universidade de Leeds, primeiramente liderada por Lúcia Nagib e, mais recentemente, por Paul Cook, agora sob o nome de Centre for World Cinemas and Digital Cultures.

Em termos gerais, o debate em torno do “cinema mundial” em nossos dias é informado por uma abordagem policêntrica que, em sintonia com a revolução digital e a globalização, rejeita uma compreensão do sistema mundial como baseada na relação entre centro e periferia. Em “Situating World Cinema as a Theoretical Problem”, Stephanie Dennison e Song Hwee Lim (2006, p. 1) discutem duas maneiras problemáticas pelas quais o “cinema mundial” tende a ser categorizado: (1) como a soma de todos os cinemas nacionais do mundo; e (2) como tudo que não é cinema de Hollywood. “Cinema mundial”, eles argumentam, seria então análogo a rótulos de conveniência como “world music” e “world literature”, “categorias criadas no mundo ocidental para se referir a produtos e práticas culturais que são principalmente não ocidentais”. A primeira categorização é falha, pois pressupõe a nação como um conceito predominante para organizar e compreender o mundo, e a segunda reforça a hegemonia do cinema americano, ao mesmo tempo que ignora sua diversidade³. Ambas as compreensões estariam em desacordo com nosso momento histórico, definido pela globalização e por fluxos migratórios acentuados, em que “dicotomias como ocidental e não ocidental, eu e outro, embora arraigadas no imaginário popular, estão começando a se dissolver” (p. 4). Com isso em mente, Dennison e Lim também destacam a necessidade de separar a ideia de “cinema mundial” de um discurso de resistência. Eles sugerem que é mais produtivo focar na interconexão de práticas e culturas cinematográficas. Tal abordagem leva às noções de hibridismo, transculturalismo, cruzamento de fronteiras, transnacionalismo e tradução, que têm o potencial de enriquecer o debate sobre a conceituação de “cinema mundial”.

Mas o que é cinema mundial? Dennison e Lim (2006, p. 9) não acreditam que esta seja uma pergunta apropriada. Rejeitando o ímpeto da teorização, os autores sugerem que o “cinema mundial” pode ser reconcebido como uma disciplina, uma metodologia e uma perspectiva, em vez de um conceito. “Cinema mundial” seria uma questão teórica, destinada a uma “problematização incessante, sempre um *work-in-progress*”. Uma resposta ao artigo precursor de Dennison e Lim e a outras reflexões igualmente reticentes em aproximar os termos “cinema mundial” e “teoria” apareceria seis anos depois na forma de uma coletânea editada que propunha – em seu próprio título – “teorizar o cinema mundial”. Os editores Lúcia Nagib, Chris Perriam, e Rajinder Dudrah (2012) explicam que seu livro se preocupa com o lugar do “cinema mundial” no imaginário cultural, pressupondo assim sua inserção em um espaço discursivo mais amplo. Seu desejo é reposicionar alguns significados e conceitos que a teoria e a historiografia do cinema

³ Veja exemplos de “cinema mundial” como uma coleção de cinemas nacionais em, por exemplo: Chapman, 2003; Dissanayake, 1998; Nowell-Smith, 1997. A mesma tendência editorial foi seguida no Brasil quando o termo apareceu pela primeira vez em português como cinema mundial (cf. Baptista e Mascarello, 2008; Mascarello, 2006; Meleiro, 2007).

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed55.2025.486>

perpetuaram por décadas. Sob essa luz, o “cinema mundial” poderia ser visto como um espaço renovado para a teorização do cinema diante do recente descrédito que assombra a teoria, assolada por discursos sobre seu fim. Reposicionar significados, segundo os autores, significa desafiar a obsessão diacrônica e dicotômica que informa a teoria do cinema desde a divisão de André Bazin (2002) entre cinema clássico e moderno. Essas distinções foram perpetuadas por Gilles Deleuze (1985a; 1985b) nas categorias “imagem-movimento” e “imagem-tempo” e, mais recentemente por Jacques Rancière (2006), em sua teorização de um regime representativo e estético das artes, respectivamente associados ao cinema de Hollywood e ao realismo baziniano. Tais dicotomias também persistem no estudo de David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson (1988) sobre o cinema clássico de Hollywood e no “modernismo vernacular” de Miriam Hansen (2000). Um padrão semelhante pode ser encontrado na oposição entre o realismo narrativo de Hollywood e o antirrealismo político brechtiano, conforme postulado por Colin MacCabe e outros colaboradores da revista *Screen* na década de 1970, bem como na distinção de Noël Burch entre o modo institucional de representação e o modo primitivo de representação. *Theorizing World Cinema* propõe uma recusa desse modo dual e, no lugar, uma abordagem policêntrica para abrir caminho para uma teorização original em estudos de cinema.

No entanto, essa teorização original não resolve a qualidade elusiva do conceito de “cinema mundial”. O mais próximo que qualquer reflexão recente chegou de contribuir para uma definição positiva desta categoria foi talvez a de Lúcia Nagib (2006) em “Towards a Positive Definition of World Cinema”. Em paralelo a Dennison e Lim, Nagib propõe a adoção de uma abordagem democrática e inclusiva ao “cinema mundial”, rejeitando a divisão binária entre centro (Hollywood) e periferia (o resto do mundo). Nagib tece uma crítica inflexível ao uso do termo no cenário acadêmico britânico e propõe que o “cinema mundial” deve ser definido a partir de uma perspectiva positiva e policêntrica: não é simplesmente o cinema feito em outras partes do mundo que não são Hollywood ou outros modos de produção e endereçamento que não são os de Hollywood. Esta visão pressupõe a existência de um padrão e um desvio, obscurecendo assim as especificidades locais, as influências culturais e as diferentes histórias do cinema. Nagib (2006, p. 35), contudo, difere de Dennison e Lim quando sugere que o “cinema mundial” não é uma disciplina, mas um método de estudo do cinema que é capaz de criar geografias flexíveis, movendo-se através de picos de criação em diferentes países e diferentes períodos. “O cinema mundial”, ela escreve, “é simplesmente o cinema do mundo. Ele não tem centro. Ele não é o outro, mas somos nós. Ele não tem começo nem fim, mas é um processo global. O cinema mundial, como o próprio mundo, é circulação” .

A proposta revolucionária de Nagib inspira-se abertamente na correção pioneira da crítica eurocêntrica em estudos culturais e de mídia liderada por Ella Shohat e Robert Stam (1994) em *Unthinking Eurocentrism*. O “multiculturalismo policêntrico” dos autores inspirou a compreensão de Nagib da história do cinema como uma série de ondas de filmes e movimentos que, por meio de suas correlações, criam geografias flexíveis. Isso leva a uma refutação completa do sistema binário:

Pode-se realmente isolar componentes estrangeiros de componentes locais de uma obra de arte? A forma importada em si não poderia ser o resultado de múltiplas influências, muitas vezes originárias das mesmas regiões que agora as importam de volta? Em que base a modernidade é considerada um atributo exclusivamente ocidental, quando os artistas modernistas ocidentais estavam constantemente olhando para a África e a Ásia? Uma abordagem verdadeiramente abrangente e democrática tem que se livrar do sistema binário como um todo (Nagib, 2006, p. 33).

Na compreensão de Nagib (2011) sobre o “cinema mundial”, nenhum modo de cinema único ocupa um centro. Ela coloca essa ideia à prova em seu inovador *World Cinema and the Ethics of Realism*, em que reúne picos de criatividade na história do cinema que revelam um compromisso com a verdade por meio de uma ética do realismo. Em vez de focar em cinemas nacionais específicos, vistos como eventos isolados, e em vez de ver manifestações individuais como uma forma de resistência à hegemonia de Hollywood, Nagib afirma que, “em sociedades multiculturais e multiétnicas como a nossa, expressões cinematográficas de várias origens não podem ser vistas como ‘o outro’ pela simples razão de que elas são nós. Mais interessante do que sua diferença é, na maioria dos casos, sua interconexão” (p. 1).

O “cinema mundial”, tomado como um fenômeno policêntrico, espera, portanto, restabelecer o equilíbrio. Ele evita discursos de dominância – geralmente forjados sob os auspícios das chamadas forças de mercado –, que tendem a desconsiderar a importância das especificidades culturais na formação de tendências cinematográficas em diferentes partes do mundo. Da mesma forma, argumentar contra o esquema binário também significa visitar a compreensão de certos movimentos cinematográficos como resistência à hegemonia de Hollywood. Um exemplo disso é, evidentemente, o movimento latino-americano do “Terceiro Cinema”, que decorre do Cinema Novo brasileiro na década de 1960, um cinema feito na periferia, no Terceiro Mundo, funcionando como uma forma de resistência (Martin, 1997). A abordagem policêntrica está em desacordo com a afirmação de que o “Terceiro Cinema” é uma alternativa diante de uma norma. Ele desafia ainda mais o enorme impacto do pós-colonialismo na teoria do cinema, que foi sentido especialmente a partir do início dos anos 1990, devido à ascensão dos Estudos Culturais e às ideias de, entre outros, Homi K. Bhabha e Arjun Appadurai. O trabalho de Ackbar Abbas (1997; 2010) sobre a cultura no Leste Asiático e o “cinema com sotaque” de Hamid Naficy (2001) são

exemplos dessa tendência nos estudos de cinema. A abordagem pós-colonial ocupa o vácuo deixado pelos movimentos de resistência dos anos 1960, mudando o foco da luta de classes para a situação das minorias oprimidas. Não é por acaso que a ascensão dessa perspectiva coincide com o declínio do comunismo como um projeto político e econômico viável. A abordagem do cinema através das lentes da teoria pós-colonial é evidenciada pela proliferação nos estudos cinematográficos de adjetivos como “migrante,” “diaspórico”, “híbrido”, “multicultural”, “transnacional”, “fronteiriço”, “intercultural”, “intersticial”, “underground” e “com sotaque” como modificadores de “cinema”, de filmes e de diretores individuais. Um volume como *Cinema at the Periphery*, de 2010, editado por Dina Iordanova, David Martin-Jones e Belén Vidal, assume essa posição ao defender a descoberta de diferentes facetas da criação cinematográfica, emergindo de uma troca global que está longe de ser simétrica, funcionando como uma forma de resistência. Essas e muitas outras abordagens estão, portanto, preocupadas em destacar um tipo de cinema, acentuando sua diferença, apresentando-o como o “outro” de Hollywood. Assim, mesmo que apareçam como alternativas à perspectiva marxista que contrasta centro e periferia, perpetuam, apesar de si mesmas, uma visão binária. O “cinema mundial” como método espera erradicar tais suposições binárias.

Um Atlas do Cinema Mundial

Antes das contribuições de Nagib (2006) e Dennison e Lim (2006) mencionadas acima, “An Atlas of World Cinema”, de Dudley Andrew, o primeiro capítulo da coleção *Remapping World Cinema*, vê o imenso território do cinema mundial como terreno fértil para o surgimento de diferentes mapas. De acordo com Andrew (2005, p. 19), a composição de um atlas seria uma abordagem mais fecunda para o cinema mundial, substituindo tanto a perspectiva binária (Hollywood X o resto do mundo) quanto a isolacionista (cinemas nacionais):

Essa abordagem examina fatores primordiais e, em seguida, se concentra em “locais de cinema” específicos, fornecendo coordenadas para a navegação nesse mundo do cinema mundial. Não há necessidade de atracar em todos os portos como se estivéssemos em um *tour du monde* com algum livro do “guia Michelin”. O deslocamento, e não a cobertura, é o mais importante; vamos viajar para onde quisermos, desde que cada cinema local seja examinado com atenção à sua complexa ecologia. Minha abordagem pode ser mais bem concebida como um atlas de tipos de mapas, cada um fornecendo uma orientação diferente para um terreno desconhecido, destacando diferentes aspectos, elementos e dimensões. Cada abordagem, ou mapa, modela um tipo de visão: daí o Atlas.

A proposta de Andrew de um Atlas segue, evidentemente, o *Atlas of the European Novel 1800-1900*, de Franco Moretti (1999), e seu artigo provocativo “Conjectures on World Literature”, publicado na primeira edição da então-relançada *New Left Review* (Moretti, 2000). O argumento de Moretti

é bem conhecido: ele sugere substituir o *close reading*, que impediria alguém de olhar além do cânone, uma vez que pressupõe que apenas algumas – poucas – obras valem a pena ser lidas e estudadas, pelo *distant reading*, que “permite que você se concentre em unidades que são muito menores ou muito maiores do que o texto: dispositivos, temas, tropos – ou gêneros e sistemas” (p. 57). Para essa lente mais ampla, Moretti aplica uma “lei” da evolução literária que ele toma emprestada de Fredric Jameson: “Em culturas que pertencem à periferia do sistema literário (o que significa: quase todas as culturas, dentro e fora da Europa), o romance moderno surge primeiro não como um desenvolvimento autônomo, mas como um ajuste entre uma influência formal ocidental (geralmente francesa ou inglesa) e materiais locais” (Moretti, 2000, p. 58). Esse ajuste, que assume diferentes formas apesar da pressão em direção à homogeneidade do núcleo anglo-francês, compõe o sistema da literatura mundial, um sistema de variações, único, mas não uniforme (p. 64). Finalmente, Moretti explica como sua noção de “acordo” difere da de Jameson: “Para ele, o relacionamento é fundamentalmente binário: ‘os padrões formais abstratos da construção do romance ocidental’ e ‘a matéria-prima da experiência social japonesa’: forma e conteúdo, basicamente. Para mim, é mais um triângulo: forma estrangeira, material local – e forma local” (p. 64-65).

A proposição de Andrew não segue integralmente a de Moretti. Ele se opõe, por exemplo, à defesa de Moretti da “leitura distante”, ou seja, a abordagem sociológica estrita, propondo, em vez disso, examinar os filmes como “mapas cognitivos” enquanto, ao mesmo tempo, os coloca no mapa (Andrew, 2006, p. 24). Ele segue Moretti, porém, ao considerar a influência hegemônica do cinema clássico de Hollywood por meio da noção de “modernismo vernacular”, de Miriam Hansen. Essa conceituação corresponde à versão cinematográfica do argumento que vê o romance como uma forma importada que tem impacto em todo o mundo, criando formas literárias modernas em todos os lugares. Ao mesmo tempo, em um movimento semelhante à introdução de Moretti de um terceiro elemento à regra de Jameson, Andrew propõe uma mudança de foco, passando de Hollywood, cujo peso seria muito acentuado no modelo original de Hansen, para interações regionais com tradições narrativas.

Apesar da originalidade da ideia do Atlas, que fornece uma compreensão mais complexa das forças da literatura e do cinema no mundo, concordamos com Nagib, que ainda identifica problemas epistemológicos na persistência de uma visão binária nas proposições de Moretti (2000) e Andrew (2006). Enquanto Moretti introduz um terceiro elemento no esquema binário proposto por Jameson, sua visão da literatura mundial ainda é firmemente erigida a partir da dialética entre centro e periferia derivada da economia política. Sua tese – “literatura mundial: uma e desigual” – inspira-se na escola do sistema-mundo

da ciência social histórica, baseando-se em uma compreensão do mundo conforme definido pelo capitalismo. Para Moretti (2000, p. 55-56), o sistema da literatura mundial é também “profundamente desigual”. Da mesma forma, a mudança de foco de Andrew para além de Hollywood não elimina o esquema binário; seu trabalho frequentemente desliza de volta para as dicotomias “nós” e “eles”, “centro” e “periferia”.⁴

Levando essas observações em consideração, a originalidade da abordagem policêntrica reside, sem dúvida, em fornecer uma redenção para aqueles comumente vistos como ocupantes da periferia, pondo fim à sua posição periférica dentro do mundo do cinema. Embora seja uma proposta atraente, ainda enseja problemas, especialmente quando se escreve da periferia do capitalismo. Há perguntas a serem formuladas. Primeiramente, se o “cinema mundial” aparece na forma de picos de criação espalhados pelo mundo, como isso difere da ideia de cinema mundial como um conjunto de múltiplos cinemas nacionais, enquadrados por seus momentos mais relevantes como, por exemplo, a “nouvelle vague francesa,” o “cinema novo brasileiro”, o “novo cinema de Taiwan”, e assim por diante? E o que acontece com as ondas de cinema popular e o cinema comercial americano, suspeitamente ausentes de tantos livros/estudos/cursos de cinema mundial policêntrico? Em segundo lugar, deve o “cinema mundial” permanecer uma categoria teórica elusiva que depende de outras para adquirir sentido (cinema realista, transnacional, com sotaque ou de arte)? Ou é simplesmente um método em vez de uma categoria teórica? Esta última questão emerge das várias maneiras como “cinema mundial” é usado nos títulos dos estudos mais importantes sobre o assunto hoje. A lista a seguir é suficiente para ilustrar esta variação: “World Cinema: Realism, Evidence, Presence”, de Thomas Elsaesser (2009, p. 3), no qual ele afirma que “o cinema mundial sempre se definiu contra Hollywood com base em seu maior realismo”; *World Cinema and the Ethics of Realism*, de Nagib (2011), e seu capítulo mais recente “Realist Cinema as World Cinema” (Nagib,

⁴ Problemas epistemológicos semelhantes podem ser identificados em “Time Zones and Jetlag: The Flows and Phases of World Cinema”, de Andrew (2007), em que ele propõe cinco fases na periodização da “história do cinema mundial”. Estas, ele afirma, juntamente com a identificação de padrões que podem elevar um filme à categoria de “cinema mundial” aos olhos de distribuidores, críticos, acadêmicos e cinéfilos, podem ajudar a categorizar o fenômeno completo do cinema mundial em direção a uma compreensão histórica (p. 60). As cinco fases propostas por Andrew correspondem a marcos históricos no século XX e são chamadas de fase “cosmopolita” (1918), fase “nacional” (1945), fase “federativa” (1968), fase “mundial” (1989) e fase “global” (hoje). A fase “mundial”, segundo a categorização de Andrew, começa em 1968 e está associada aos cinemas vindos de lugares “nunca dantes pensados como cinematograficamente interessantes ou viáveis” (p. 77), como o cinema taiwanês de Hou Hsiao-hsien, o cinema chinês de Zhang Yimou e o cinema iraniano de Abbas Kiarostami. Estes surgem na década de 1970/1980 e preenchem o “vácuo causado pelo recuo do cinema de arte modernista” (p. 77), funcionando como visões autênticas e pitorescas aos olhos de festivais e cinéfilos de todo o mundo. Assim, a fase “do cinema mundial de Andrew” se insere na categoria daquilo que não é europeu ou americano, ou seja, o resto do mundo, revelando a persistência da noção bipolar de cinema mundial (ao qual Andrew opõe “o cinema global”, mais caracterizado pelo policentrismo).

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed55.2025.486>

2017)⁵; ou *Realism of the Senses: A Tendency in Contemporary World Cinema*, de Tiago de Luca (2012); “Morvern Callar, Art Cinema and the ‘Monstrous Archive’”, de John Caughie (2012); “Transnational Cinemas: the cases of Mexico, Argentina and Brasil”, de Paul Julian Smith (2012); e “Falando em línguas: Ang Lee, cinema com sotaque, Hollywood”, de Song Hwee Lim (2012), em *Theorizing World Cinema*. Se esse é realmente o caso, qual é a importância de teorizar o “cinema mundial”? Qual é a diferença entre dizer, por exemplo, “uma tendência no cinema mundial contemporâneo” e “uma tendência no cinema contemporâneo”? O termo “cinema mundial” corre o risco de ser apenas uma carapaça? Ou seu uso é mais político do que teórico?

Outra questão emerge dessa linha de investigação: por que “cinema mundial” aparece com tanta frequência – em suas definições “negativa” (o que não é) e “positiva” (o que é) – no mundo acadêmico britânico e, quase exclusivamente, na língua inglesa hegemônica, mas não com tanta frequência em outros ambientes acadêmicos? Essa questão requer uma análise mais detalhada que leve em consideração o processo de afiliação de cursos de cinema com cursos de literatura e línguas em universidades britânicas, questões relacionadas ao pós-colonialismo e ao surgimento subsequente dos estudos culturais no Reino Unido, bem como outras questões acadêmicas, históricas, políticas e sociais que prepararam o terreno para esse debate. Essas considerações levam a discussões além do escopo deste capítulo. No entanto, elas ainda levantam um problema pertinente: se “cinema mundial” é tão central ao debate acadêmico no Reino Unido, o que acontece com o termo quando o debate se estende ao lugar do cinema brasileiro dentro dos mapas do “cinema mundial”, mas também ao lugar do “cinema mundial” no Brasil? Vale ressaltar que o lugar dos cursos de cinema no Brasil difere amplamente daquele no Reino Unido. Os cursos de Cinema surgiram no âmbito universitário no Brasil na década de 1960, seguindo uma trajetória mais próxima da tradição francesa – o principal modelo para a Universidade de São Paulo desde sua criação na década de 1930. O estudo do Cinema não era subordinado aos departamentos e cursos de línguas e literatura, e tanto a teoria quanto a prática coexistiram em termos de igualdade na maioria deles. Diante desse cenário, o que podemos fazer no Brasil com o termo “cinema mundial”? Cinema mundial é de fato a melhor tradução do termo em inglês *world cinema*? Finalmente, e talvez mais importante ainda, qual é a importância política da defesa do policentrismo em relação às artes (cinema, literatura) em um país que permaneceu por muito tempo e em muitos níveis “na periferia”? Essas categorias (centro-periferia/mundo/policentrismo) são as mais adequadas para abordar o lugar do cinema brasileiro no mundo hoje?

⁵ Após a escrita deste capítulo, Lúcia Nagib publicou o livro *Realist Cinema as World Cinema: Non-cinema, Intermedial Passages, Total Cinema* (Amsterdã: Amsterdam University Press, 2020).

De volta à periferia

Nas páginas que se seguem, propomos investigar mais a fundo como a categoria “cinema mundial” tem raízes no debate sobre “literatura mundial”, estando, portanto, implicada em uma discussão central da crítica literária brasileira, a das práticas culturais na periferia do capitalismo. Como é bem sabido, Franco Moretti extraiu algumas de suas ideias do trabalho altamente influente do crítico e professor brasileiro Roberto Schwarz, cujos argumentos estão firmemente posicionados dentro da dialética de centro e periferia. Moretti, particularmente, apanhou dois conceitos de Schwarz, o primeiro sendo o de “dívida externa”, retirado do ensaio “A importação do romance e suas contradições em Alencar”⁶. Curiosamente, John Gledson decidiu incluir esse artigo, contra a vontade de Schwarz, em *Misplaced Ideas*, uma coleção de ensaios que ele editou para a Verso em 1992. Para Schwarz, ninguém se interessaria em ler um ensaio sobre José de Alencar, autor do “romance de segunda categoria” *Senhora*, mas Gledson insistiu em traduzi-lo, porque viu na ideia da viagem das formas um argumento relevante (cf. Schwarz e Botelho, 2008, p. 154). Moretti (2000, p. 56), por exemplo, extraiu muito dele:

“A dívida externa é tão inevitável nas letras brasileiras quanto em qualquer outro campo”, escreve Roberto Schwarz em um esplêndido ensaio sobre “A importação do romance para o Brasil”: “não é simplesmente uma parte facilmente dispensável da obra em que aparece, mas uma característica complexa dela”.

“Dívida externa” se refere a como os países colonizados importam modelos dos colonizadores, sendo o romance um deles, importado do centro – a Europa – para o Brasil – a periferia. Essa noção é complementada pela questão da forma literária, pensada por Schwarz como carregada de “dívida externa”, uma noção igualmente defendida por Moretti (2000, p. 65-66): “a presença estrangeira ‘interfere’ na própria enunciação do romance. O sistema literário uno e desigual não é apenas uma rede externa, ele não permanece fora do texto: ele está bem embutido em sua forma”.

A leitura de Schwarz por Moretti introduz a noção de “dívida externa” e sua tradução – conceitos de forma literária que são ancorados nos argumentos da teoria da dependência – em uma estrutura de pensamento derivada da perspectiva dos sistemas-mundo. O *Atlas of the European Novel* de Moretti e sua compreensão da “literatura mundial” são referências importantes para as construções atuais do “cinema

⁶ Que Moretti cita erroneamente como “na obra de Roberto Alencar” (o autor em questão é, obviamente, José de Alencar).

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed55.2025.486>

mundial”. Dudley Andrew carrega o bastão adiante (da teoria social para a crítica e teoria literárias e, finalmente, para os estudos de cinema) ao propor “An Atlas of World Cinema”.

A reconstrução dessa trajetória intelectual acaba por nos “colocar contra a parede”. Ela joga a questão do “cinema mundial” no Brasil de volta à tradição de pensamento da Universidade de São Paulo, de onde escrevemos estas palavras. Essa tradição dialética começa a assumir seu formato com a formação do grupo de estudos sobre marxismo em 1958. O grupo era composto por jovens professores e alunos da Universidade de São Paulo, como José Arthur Giannotti, Fernando Henrique Cardoso, Ruth Cardoso, Octavio Ianni, Paul Singer, Fernando Novais, Bento Prado Júnior, Roberto Schwarz, Michael Löwy, Juarez Brandão Lopes, Francisco Weffort, Gabriel Bolaffi e outros. O grupo tinha como objetivo empreender uma leitura cuidadosa de *Das Kapital*, de Karl Marx, tentando averiguar como seu materialismo histórico poderia ser posto em diálogo com o pensamento sociológico brasileiro.⁷

O principal nome por trás da formação e do crescimento intelectual da Universidade de São Paulo foi, é claro, Antonio Candido (2006), cuja compreensão da lei da vida espiritual brasileira como regida pela dialética do localismo e cosmopolitismo, que se manifesta em diferentes modos, encapsula uma tradição dialética de pensamento perpetuada por décadas. Schwarz é um discípulo de Candido, e sua perspectiva é informada pelo pensamento de Adorno, Lukács, Brecht e Benjamin. Seu objetivo era encontrar a conexão entre literatura e processo social. De acordo com Schwarz, essa conexão não está na superfície de elementos temáticos, mas sim na forma literária ou sua estrutura. O aparato literário captura e dramatiza a estrutura de um país, que é transformada em uma regra de escrita. As ideias de Schwarz são análogas à compreensão de Fernando Henrique Cardoso sobre a teoria da dependência e traduzem no mundo das artes e da cultura conceitos que foram originalmente desenvolvidos na sociologia e, mais especificamente, no grupo de estudos sobre marxismo da USP.

No seu ensaio altamente influente, controverso e muitas vezes mal compreendido “As ideias fora do lugar”, Schwarz vê o liberalismo no Brasil como uma ideia fora do lugar, incapaz de descrever a realidade do país, marcada pela importância central da escravidão e da prática social do favor. Na Europa, no entanto, o liberalismo se depara com a realidade da luta de classes que emerge em meados do século XIX; esse processo revela como o liberalismo e o universalismo são ao mesmo tempo ociosos e ideológicos desde o início. Schwarz (2012, p. 21) descreve a experiência brasileira como a de desconcerto, “a sensação que o

⁷ Para mais informações sobre o grupo de estudos do marxismo, ver: Schwarz, Roberto. “Um seminário de Marx” in *Sequências Brasileiras*, p. 86-105, 1999. Mais recentemente, foi publicado o livro *Lugar periférico, ideias modernas: aos intelectuais paulistas as batatas*, de Fábio Mascaro Querido, que traça uma genealogia da intelectualidade paulista a partir do seminário d’*O Capital* (São Paulo: Boitempo, 2024).

Brasil dá de dualismo e factício – contrastes rebarbativos, desproporções, disparates – anacronismos, contradições, conciliações e o que for”.

Passando da economia política para o universo estético, Schwarz então sugere que o romance era uma forma literária igualmente deslocada neste país, pois suas pré-condições históricas, como a sociedade burguesa, eram inexistentes no Brasil no século XIX. “Para as artes”, ele afirma, “sempre houve modo de adorar, citar, macaquear, saquear, adaptar ou devorar, estas maneiras e modas todas, de modo que refletissem, na sua falha, a espécie de torcicolo cultural em que nos reconhecemos”⁸ (p. 26).

A “falha” de Schwarz ecoa a famosa observação de Paulo Emílio Sales Gomes (2016, p. 190) sobre a “incompetência criativa em copiar” brasileira⁹. A voz de Paulo Emílio foi a que ecoou mais fortemente contra as próprias “ideias fora do lugar” do cinema brasileiro. Em 1960, ele escreveu seu famoso ensaio “Uma situação colonial”, em que decretou que o cinema brasileiro estava e sempre esteve preso em um estado de colonialismo, uma visão que, de acordo com Schwarz, resumia com precisão “a situação que o nacionalismo desenvolvimentista esperava superar na esfera cultural” (Sales Gomes, 2016, p. 47-54; Schwarz, 1999, p. 156). Schwarz (1999, p. 156) alinha a fase inicial de Paulo Emílio com o nacionalismo desenvolvimentista, historicamente localizando seu discurso de resistência como uma continuação do “divórcio entre aspirações culturais e condições locais que é típico de colônias ou ex-colônias”. Na mesma linha, Ismail Xavier (2016, p. 17) fala de uma “assimetria secular” que se estende por trás da situação colonial do cinema brasileiro:

Em 1960, a comunicação de Paulo Emílio à I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica começa por analisar a insatisfação dos críticos com o cinema brasileiro e a frustração generalizada dos cineastas diante da precariedade de condições nas quais trabalhavam, insatisfação que não se desdobrava numa análise efetiva da economia-política de feição neocolonial do cinema, dominado pelos conglomerados de Hollywood. ... A “situação colonial”, em suma, era a expressão de uma assimetria já secular, pois o cinema era terreno em que se fazia nítida a divisão entre países centrais e periféricos. A vivência, em condição subalterna, dessa assimetria era a experiência dominante dos brasileiros, que, não obstante, insistiram em viabilizar uma produção cinematográfica com escassos recursos, para um mercado interno que já tinha dono.

Em 1973, Paulo Emílio trataria de uma questão semelhante do ponto de vista do subdesenvolvimento em seu inovador “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (Sales Gomes, 2016),

⁸ A crítica mais consistente à fórmula de Schwarz veio quase imediatamente de Maria Sylvania de Carvalho Franco, cuja tese de doutorado havia influenciado decisivamente a concepção do ensaio de Schwarz (Schwarz e Botelho, 2008, p. 149). Em uma entrevista publicada pouco depois de “As ideias fora do lugar” e intitulada “As ideias estão no lugar”, Carvalho Franco (1976) argumenta que as ideias liberais no Brasil não estavam nem mais nem menos fora do lugar do que as pró-escravidão, pois todas constituíam parte integrante da complexa realidade do país. Seu argumento é abertamente marxista, pois a periferia e o centro são parte de um sistema capitalista. Como tal, faria sentido que o Brasil recebesse as ideias liberais da Europa enquanto lucrava com a escravidão.

⁹ No corpo do texto, o nome Paulo Emílio Sales Gomes será doravante abreviado como “Paulo Emílio”.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed55.2025.486>

em que traça um panorama da história do cinema brasileiro, tendo, como aponta Xavier (2016), como principal referência o movimento proposto por Antonio Candido no campo da literatura, mas o que ele descobre é que essa trajetória foi irremediavelmente falha: em consonância com a noção triangular de “autores, obras e público”, a desejada superação do subdesenvolvimento foi constantemente adiada. Nesse sentido, pode-se dizer que Paulo Emílio inevitavelmente minimizou a importância do cinema novo no panorama cinematográfico brasileiro. O cinema novo não conseguiu encontrar um público e, portanto, não conseguiu superar o subdesenvolvimento.

O último ponto suscita algumas questões importantes. Primeiramente, isso não seria um dilema semelhante à própria natureza da criação artística, em vez de uma marca do subdesenvolvimento? A arte “desenvolvida” e a produção artística são aquelas que alcançam um grande público? Não teria sido o mérito do cinema novo e do Terceiro Cinema provar que não é necessário ter muito dinheiro para se fazer a grande arte, isto é, para superar o subdesenvolvimento? Se nosso cinema está submetido à nossa condição histórica de colonização e exploração, então quando veremos a luz no fim do túnel? Seria improvável sugerir que o cinema e o cinema político não precisam ser pensados como atrelados à história política e econômica?

A compreensão de Paulo Emílio sobre o cinema brasileiro através das lentes coloniais é combinada com uma defesa inabalável da necessidade e da obrigação, por parte dos acadêmicos e críticos brasileiros, de ver e estudar o cinema brasileiro, abraçando assim sua condição medíocre. Isso leva a alegações partidárias que soam absurdas hoje: ele argumenta, por exemplo, que qualquer filme brasileiro, mesmo um ruim, dará uma alegria de compreensão ao espectador brasileiro que nenhum Bergman poderia dar (Sales Gomes, 2016) ou que “é compreensível que se vejam alguns filmes de fora, mas se empenhar neles é uma ação sem consequências ... O filme ruim, pelo simples fato de emanar da nossa sociedade, tem a ver com todos nós, e adquire muitas vezes uma função reveladora” (p. 341).

Essas são, de fato, visões anacrônicas, mas Paulo Emílio está longe de ser um ingênuo em busca de um retorno, uma conquista de alguma expressão cinematográfica puramente nacional ou de um Brasil original. Suas declarações polêmicas/políticas acima mencionadas não devem ser tomadas isoladamente pelo seu valor de face. O trabalho recente de Carlos Augusto Calil na edição das coleções *Uma situação colonial* (2016) e *O cinema no século* (2015) vem sendo essencial para reavaliar a profundidade e a consistência de seu trabalho. Além disso, Paulo Emílio não praticava com frequência o que pregava, pois escreveu extensivamente – como crítico – sobre cinema estrangeiro. Em uma fase anterior de sua carreira,

enquanto estava no exílio, ele pesquisou extensivamente o cineasta francês Jean Vigo, tendo publicado um livro sobre sua carreira em 1957, em francês, pela Éditions du Seuil. Recebeu por ele elogios de ninguém menos que André Bazin, e a obra ainda é um dos livros mais importantes sobre Vigo (Fagundes Telles, 1984).

Nos círculos acadêmicos brasileiros, porém, é difícil mudar velhos hábitos. Apesar da perspectiva cosmopolita de Paulo Emílio, sem dúvida ampla, seu trabalho ainda é frequentemente compreendido através das lentes de um compromisso com uma busca introspectiva por identidade. Dada a condição do Brasil como um país relativamente “novo”, isso é compreensível. Pode, no entanto, levar a um certo isolamento em relação ao resto do mundo, especialmente em relação à África e à Ásia, sendo o Japão a notável exceção por razões de imigração. No Brasil, estamos muito atrás do Reino Unido e dos EUA, por exemplo, onde pesquisadores do mundo inteiro escrevem sobre cinema do mundo inteiro. As barreiras linguísticas, acima de tudo, precisam ser superadas. Então, para nutrir uma visão verdadeiramente policêntrica em diferentes níveis, não deveríamos intensificar as interconexões e colaborações transnacionais do Brasil? Isso também seria uma maneira de colocar nosso cinema no mapa do cinema mundial.

Antes de avançar para a próxima seção, também gostaríamos de destacar como as ideias de Schwarz, apesar de seu impacto e longevidade nos círculos acadêmicos brasileiros, têm sido objeto de debate e crítica desde seu início. Elas são frequentemente contrapostas ao influente “O entre-lugar do discurso latino-americano”, de Silviano Santiago, de 1970. Neste ensaio, Santiago mobiliza uma infinidade de teorias críticas francesas então recentes (teoria da recepção, desconstrucionismo, pós-estruturalismo, etc.) para sugerir que a condição particular do discurso latino-americano “encontra seu âmbito específico no lugar ‘intermediário’, que é o do desvio da norma, a marca da diferença inscrita no próprio texto original que destrói sua pureza e unidade” (Palti, 2006, p. 162-63). O foco pós-estruturalista de Santiago na “diferença”, que também define até certo ponto o trabalho de Edward Said, desloca a ênfase dialética de Schwarz na economia política e desigualdade de classe para o reino da cultura e suas minorias silenciadas (cf. Telles, 2004, p. 79). Esta é, como explicado por seu discípulo e estudioso de cinema Denilson Lopes (2012, p. 25), “a diferença entre a matriz marxista da crítica de Schwarz e a matriz nietzschiana e do pensamento da diferença que marca o olhar de Silviano Santiago”. Este foco na diferença também diverge dos antigos discursos de resistência típicos do Terceiro Cinema, abandonando a lente marxista e trazendo experiências de deslocamento, diaspóricas e acentuadas mais semelhantes às abordagens pós-modernas.

O foco nas minorias, como proposto por Santiago e seus seguidores no Brasil, leva a uma nova vitalidade nos estudos do cinema negro, feminista e *queer*, por exemplo. No entanto, tais estudos, sob o desejo renovado da defesa de grupos oprimidos, correm o risco de dissociar a forma cinematográfica de seu conteúdo, que inevitavelmente adquire primazia. Como consequência, alerta Nagib (*apud* Sobrinho e Mello 2009, p. 223-24), há o risco de que um filme seja valorizado mais por quaisquer altos valores morais (como julgados pelo crítico) que ele apresente do que por seu nível de invenção estética, levando a “análises ingênuas que acabam discutindo a história do filme como se fosse verdadeira, como se estivéssemos lidando com personagens reais”. Além disso, o lugar “intermediário” de Santiago lembra “o terceiro elemento de Moretti e Andrew” na estrutura binária de centro e periferia, ou seja, a noção triangular que não resolve a questão da verdadeira abolição das hierarquias e se torna ainda mais frágil ao pretender fazê-lo.

O Mundo do Cinema

Para os propósitos deste capítulo, a revisão dos argumentos de Schwarz, Paulo Emílio e Santiago é suficiente para chamar a atenção para o esquema binário que é persistente em sua descrição do sistema mundial, opondo centro e periferia ou incluindo um terceiro item na equação. Essa abordagem contrasta com a visão democrática e policêntrica do cinema mundial articulada por Shohat e Stam e Nagib. A abordagem policêntrica não equivale a uma negação dos muros geopolíticos do mundo nem tenta encontrar os “espaços intermediários”, as “semiperiferias” e a “arte acentuada” da visão triangular. Em vez disso, ela surge da crença de que o mundo do cinema e o mundo das artes podem ser compreendidos sob esquemas e sistemas diferentes daqueles da economia política. No contexto da crítica literária, um passo nessa direção foi dado por Efraín Kristal (2002, p. 73-74), em “Considering Coldly...: A Response to Franco Moretti”, publicado na *New Left Review*. Este artigo apresenta uma crítica pungente às “Conjecturas sobre a Literatura Mundial”:

Estou argumentando, no entanto, a favor de uma visão da literatura mundial na qual o romance não é necessariamente o gênero privilegiado para compreender os desenvolvimentos literários de importância social na periferia; na qual o Ocidente não tem o monopólio sobre a criação de formas relevantes; na qual temas e formas podem se mover em várias direções – do centro para a periferia, da periferia para o centro, de uma periferia para outra, enquanto algumas formas originais de consequência podem não se mover muito; e na qual estratégias de transferência em qualquer direção podem envolver rejeições, desvios, bem como transformações de vários tipos, até mesmo de um gênero para outro.

Indo além em seu artigo, Kristal ousa colocar a palavra “periferia” entre aspas, afirmando a restritividade de limitar o estudo da literatura “periférica” a “arranjos locais com normas metropolitanas”:

Os escritores da Ásia, África, Europa Oriental e de outros lugares podem fazer exatamente o que Moretti prontamente permitiria aos escritores do centro: criar formas – “autogeradas”, como Gerald Martin as descreveu no caso da literatura latino-americana – que transformaram decisivamente o curso da história literária em geral (p. 74).

A resposta de Moretti (2003) a Kristal em “More Conjectures”, publicada na *New Left Review*, afirma que o movimento do centro para a periferia é muito mais frequente e, portanto, consequente para o sistema literário mundial, eclipsando todos os movimentos discretos, se é que são reais, da periferia para o centro e da periferia para a periferia. Ironicamente, as próprias “conjecturas” de Moretti mostraram como talvez os fluxos acadêmicos estejam menos presos em sistema mundial do que os artísticos, já que as ideias podem de fato se mover da periferia (Schwarz) para o centro (Moretti). Mais precisamente, porém, as ideias de Kristal (2006) ressoam com a noção policêntrica de cinema mundial de Nagib e com sua crença de que formas autogeradas também podem levar a teorias originais, como as “alegorias históricas” de Ismail Xavier, um ramo importante da teoria pós-colonial que tem sido aplicado a outros cinemas ao redor do mundo (veja, por exemplo, Pieldner, 2006, em que a teoria de Xavier é empregada no estudo de um filme romeno de 2015).

Quanto aos movimentos da periferia para a periferia e da periferia para o centro, talvez eles sejam muito mais frequentes no mundo do cinema do que no mundo da literatura. O cinema é, afinal, um meio viajante em essência, capaz de romper longas distâncias tanto pela distribuição/exibição quanto pela montagem. Não é de se espantar que o Novo Cinema Alemão dialogasse profusamente com o Cinema Novo Brasileiro e que ecos do Terceiro Cinema Latino-Americano dos anos 1960 possam ser sentidos no cinema do Sudeste Asiático a partir dos anos 1970. Novas formas aparecem em diferentes lugares e, além disso, não permanecem contidas dentro das fronteiras nacionais. Hoje, por exemplo, alguns dos diretores mais criativos do cinema contemporâneo, como Carlos Reygadas, Jia Zhangke, Tsai Ming-liang, Gus Van Sant, Apichatpong Weerasethakul, Béla Tarr e Pedro Costa, surgindo do México, China, Taiwan, EUA, Tailândia, Hungria e Portugal, estão conectados em sua adesão ao realismo, por meio do uso do plano-sequência, seja em digital ou película, combinado com locações e personagens reais. Esse fenômeno pode e deve ser compreendido em suas conexões transnacionais e, ao mesmo tempo, por meio de suas peculiaridades regionais (cf. Nagib e Mello, 2009; De Luca, 2014).

Hoje, o esquema centro-periferia também parece estar cada vez mais em desacordo com o próprio papel de Hollywood como uma indústria transnacional e globalizada (Cook, 2013), bem como com os fluxos de mercado e distribuição nacionais e internacionais. Uma visão geral da história recente do cinema sul-coreano, por exemplo, revela como uma combinação de incentivo governamental na forma de cotas e

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed55.2025.486>

financiamento, o Korean Film Council e o papel dos Chaebols (grandes conglomerados industriais) na produção, marketing e distribuição de filmes, garantiu o crescimento da fatia de mercado nacional não em detrimento, mas ao lado da fatia de mercado internacional, o que significa que, de fato, o próprio mercado cinematográfico cresceu¹⁰. Da mesma forma, Reed Hastings, criador da Netflix, disse recentemente em uma entrevista a uma revista brasileira que a empresa cresceu de zero assinantes 11 anos atrás para 50 milhões em 2018, o que representa metade dos lares americanos. E, ao contrário das expectativas, seu principal concorrente, a HBO, não sofreu com o crescimento da Netflix. Pelo contrário, sua audiência cresceu de 30 para 35 milhões no mesmo período: “Há espaço para todos nesta indústria em constante expansão” (Hastings *apud* Vilicic, 2018, p. 16).

Mas seriam o cinema coreano e a Netflix notáveis exceções? Em “Fin de Siècle”, Schwarz (1999b, p. 161) evoca o comentário de Robert Kurz de que “o mercado não está aberto a todos”, uma advertência importante à fé nas forças produtivas da globalização. No passado, Schwarz também demonstrou certa resistência contra a importação e a reprodução de “tendências metropolitanas” e termos da moda, de modelos americanos e europeus que rapidamente se tornam tão atraentes para os gostos acadêmicos no Brasil (Schwarz, 1992b). Isso não significa, é claro, que devemos nos envolver no mais infrutífero dos esforços, o de buscar o autêntico e o nacional. Significa, ao contrário, que talvez seja mais sensato dialogar com o “cinema mundial” do que adotá-lo como um método, um termo ou um conceito.

Ficamos do lado da abordagem policêntrica de Nagib ao longo deste artigo porque ela vê o cinema como não necessariamente em sintonia com as forças de mercado do sistema mundial. Na verdade, algumas das forças mais inventivas e revigorantes do cinema foram aquelas que defendem um espaço para a arte e a arte pobre dentro do cenário da produção: a Sexta Geração do cinema chinês e as práticas contemporâneas de documentário digital, feitas nas franjas do sistema, são excelentes ilustrações dessa afirmação. E assim é o movimento Mumblecore nos EUA, o cinema de Pedro Costa em Portugal, o cinema iraniano de Jafar Panahi, assim como o Cinema Novo brasileiro, o Free Cinema britânico e os experimentos em Super 8 de Derek Jarman no Reino Unido. Gostaríamos também de salientar que a abordagem policêntrica não deve ser vista como um produto da globalização e da revolução digital, pois assumir isso caracterizaria uma falha epistemológica e ontológica. Em vez disso, o cinema foi um fenômeno policêntrico desde o seu início, emergindo em diferentes partes do mundo e não inteiramente condicionado por forças de mercado, cenários de produção e práticas codificadas. É desejável, portanto, inserir nosso cinema

¹⁰ Gostaríamos de agradecer a Roberto Franco Moreira por nos apontar isso.

brasileiro em novas cartografias em vez de mantê-lo na periferia, onde ele não precisa estar. Superar o subdesenvolvimento nas artes não requer dinheiro e mercado.

A dialética rarefeita do Brasil

Nossa proposição final neste capítulo é qualificar a visão do cinema mundial delineada acima. Faremos isso sugerindo que o cinema brasileiro é um terreno fértil para traçar essas discussões, precisamente porque resolve a questão da diferença e da dependência sem acabar completamente com o materialismo histórico. Talvez a chave para esse enigma esteja em uma passagem bem conhecida de Paulo Emílio. Além de chamar a atenção para as complexidades de seu pensamento, esta passagem pode também oferecer uma pista para o lugar do cinema mundial no Brasil e do cinema brasileiro no cinema mundial. Ele escreve: “Não somos europeus nem americanos do Norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (Sales Gomes, 2016, p. 190). Na dialética rarefeita de Paulo Emílio, somos ao mesmo tempo ausentes e outros, definidos pela indefinibilidade, movendo-nos entre tudo e nada. Dentro desse universo, binarismos, lugares intermediários e triângulos entram em colapso, e uma multidão de interconexões emerge. Recuperamos aqui, então, a proposição de Nagib (2006) de que o cinema mundial não é o outro, pois somos nós. Poderia a dialética rarefeita brasileira servir como um prisma através do qual enxergar o cinema do mundo, já que ele compartilha características que são intrínsecas ao meio viajante do cinema? Mais importante ainda, poderia a dialética rarefeita do cinema brasileiro nos sugerir que é possível estar na periferia sem ser outro?

Essa linha de argumentação arriscaria, à primeira vista, incitar um retorno a uma forma revisada da teoria da dependência, conforme desenvolvida por Fernando Henrique Cardoso (1996), emergindo da revolução tecnológica/digital e da globalização e sugerindo que o crescimento econômico não seria um anátema para a condição periférica. Para Cardoso, a globalização não leva a um mundo simétrico, mas as assimetrias atuais devem ser reavaliadas sob uma nova luz. Isso deve revelar que a condição de dependência não é mecânica. Em vez disso, a dependência não impede a transformação, pois é possível crescer na periferia. Traduzir isso para a crítica cinematográfica e trazer a dialética rarefeita de Paulo Emílio para o século XXI significaria que nosso cinema no Brasil poderia estar no centro e ainda ser dependente; poderia existir em um mundo cinematográfico assimétrico e representar uma norma. Não há espaço intermediário, apenas nosso espaço, desenvolvido e periférico, interconectado e uma força por si só. Poderia isso significar que o “cinema mundial” pode finalmente voltar a ser apenas “cinema”, a qualquer

hora, em qualquer lugar? Acredito que sim, pois é da sua própria natureza viajar e se interconectar. Os mares agora estão cheios de piratas, e as forças em jogo nunca foram tão complexas.

Agradecimentos

Esse artigo é, sob vários aspectos, o resultado de conversas que tive ao longo dos anos com Luiza Franco Moreira, Roberto Franco Moreira, Lúcia Nagib e João Lemos. Sou grata a todos eles por suas valiosas sugestões.

Cecília Mello

Professora Livre-Docente no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão e no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, co-editora da Significação: Revista de Cultura Audiovisual e membro do Conselho Gestor do Centro USP-China.

ORCID:<https://orcid.org/0000-0003-4354-7949>

E-mail: cecilia.mello@usp.br

Referências

ABBAS, Ackbar. **Culture and the Politics of Disappearance**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

ABBAS, Ackbar. Affective Spaces in Hong Kong/Chinese Cinemas. In: BRAESTER, Y.; TWEEDIE, J. (Ed.). **Cinema at the City's Edge: Film and Urban Networks in East Asia**. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010, p. 25-36.

ANDREW, Dudley. An Atlas of World Cinema. In: DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee (Ed.). **Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film**. Londres; Nova York: Wallflower Press, 2006. p. 19-29.

ANDREW, Dudley. Time Zones and Jetlag: The Flows and Phases of World Cinema. In: DUROVICOVA, Natasa; NEWMAN, Kathleen (Ed.). **World Cinemas: Transnational Perspectives**. Londres; Nova York: Routledge, 2007, p. 59-89.

ANDREW, Dudley. Fatih Akin's Moral Geometry. In: JEONG, Seung-hoon; SZANIAWSKI, Jeremi (Ed.). **The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema**. Londres; Nova York: Bloomsbury Academic, 2016, p. 179-198.

BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Org.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2008.

BAZIN, André. **Qu'est-ce que le cinéma?**. Paris: Les Éditions du Cerf, 2002.

BERRY, Chris. What Is Transnational Cinema? Thinking from the Chinese Situation. **Transnational Cinemas**, v. 1, n. 2, 2010, p. 111-127.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960**. Londres: Routledge, 1988.

BOTELHO, André. Teoria e história na sociologia brasileira: A crítica de Maria Sylvia de Carvalho Franco. **Lua Nova**, n. 90, 2013, p. 331-366.

BURCH, Noel. **Theory of Film Practice**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. **O Discurso e a Cidade**. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004, p. 17-46.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Edusp/Itatiaia, 1975. 2 v.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARDOSO, Fernando Henrique. Relações Norte-Sul no Contexto Atual: Uma Nova Dependência? In: BAUMANN, Renato (Org.). **O Brasil e a economia global**. Rio de Janeiro: Campus, 1996, p. 5-15.

CARDOSO, Fernando Henrique; FALETTO, Enzo. **Dependência e desenvolvimento na América Latina: ensaio de interpretação sociológica**. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1970.

CAUGHIE, John. Morvern Callar, Art Cinema and 'Monstrous Archive'. In: NAGIB, Lúcia; PERRIAM, Chris; DUDRAH, Rajinder (Ed.). **Theorizing World Cinema**. Londres: I. B. Tauris, 2012, p. 3-20.

CHAPMAN, James. **Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to Present**. Londres: Reaktion, 2003.

COOK, Paul. A Importância de um 'S': O Leeds Centre for World Cinemas, Transnacionalismo, Policentrismo e o Desafio de Hollywood. In: DENNISON, Stephanie (Org.). **World Cinema: as novas cartografias do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2013, p. 13-34.

DE LUCA, Tiago. Realism of the Senses: A Tendency in Contemporary World Cinema. In: NAGIB, Lúcia; PERRIAM, Chris; DUDRAH, Rajinder (Ed.). **Theorizing World Cinema**. Londres: I. B. Tauris, 2012, p. 183-206.

DE LUCA, Tiago. **Realism of the Senses in World Cinema: The Experience of Physical Reality**. Londres: I.B. Tauris, 2014.

DELEUZE, Gilles. **Cinéma 1: L'Image-Mouvement**. Paris: Les Editions de Minuit, 1985a.

DELEUZE, Gilles. **Cinéma 2: L'Image-Temps**. Paris: Les Editions de Minuit, 1985b.

DENNISON, Stephanie. Introdução. In: DENNISON, Stephanie (Org.). **World Cinema: As Novas Cartografias do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2013, p. 11-20.

DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee. Situating World Cinema as a Theoretical. In: DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee (Ed.). **Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film**. Londres; Nova York: Wallflower Press, 2006, p. 1-15.

DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee (Ed.). **Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film**. Londres; Nova York: Wallflower Press, 2006.

DISSANAYAKE, Wimal. Issues in World Cinema. In: HILL, John; GIBSON, Pamela Church (Ed.). **The Oxford Guide to Film Studies**. Oxford, UK: Oxford University Press, 1998, p. 527-534.

DUROVICOVA, Natasa; NEWMAN, Kathleen (Org.). **World Cinemas: Transnational Perspectives**. Londres; Nova York: Routledge, 2007.

ELSAESSER, Thomas. World Cinema: Realism, Evidence, Presence. In: NAGIB, Lúcia; MELLO, Cecília (Org.). **Realism and the Audiovisual Media**. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2009, p. 3-19.

FAGUNDES TELLES, Lygia. Permanência de Paulo Emílio. In: GOMES, Paulo Emílio Sales (Org.). **Jean Vigo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 1-3.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **O moderno e suas diferenças**. Tese (Livre Docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1970.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. As ideias estão no lugar. **Cadernos de Debates**, n. 1, 1976, p-61-64.

FURTADO, Celso. **Formação Econômica do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HANSEN, Miriam B. The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (Ed.). **Reinventing Film Studies**. Londres: Arnold, 2000, p. 332-350.

HIGBEE, Will; LIM, Song Hwee. Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies. **Transnational Cinemas**, v. 1, n. 1, 2010, p. 7-21.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

IORDANOVA, Dina; MARTIN-JONES, David; VIDAL, Belén (Org.). **Cinema at the Periphery**. Detroit: Wayne State University Press, 2010.

KRISTAL, Efraín. 'Considering Coldly...': A Response to Franco Moretti. **New Left Review**, n. 15, maio-jun. 2002, p. 61-74.

LIM, Song Hwee. Speaking in Tongues: Ang Lee, Accented Cinema, Hollywood. In: NAGIB, Lúcia; PERRIAM, Chris; DUDRAH, Rajinder (Ed.). **Theorizing World Cinema**. Londres: I. B. Tauris, 2012, p. 129-144.

LOPES, Denilson. **No coração do mundo: paisagens transculturais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

- LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.
- MARTIN, Michael T. (Ed.). **New Latin American Cinema Volume 1: Theory, Practice and Transcontinental Articulations**. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1997.
- MASCARELLO, Fernando (Ed.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.
- MELEIRO, Alessandra (Ed.). **Cinema no mundo: indústria, política, mercado**. São Paulo: Escrituras, 2007.
- MELLO, Cecília. Polycentrism, Periphery, and the Place of Brazilian Cinema in World Cinema. In: MOREIRA, Luiza Franco (Ed). **Premises and Problems: Essays on World Literature and Cinema**. Nova York: State University of New York Press, 2021, p. 209-234.
- MORETTI, Franco. **Atlas of the European Novel 1800–1900**. Londres; Nova York: Verso, 1999.
- MORETTI, Franco. Conjectures on World Literature. **New Left Review**, n. 1, 2000, p. 54-68.
- MORETTI, Franco. More Conjectures. **New Left Review**, n. 20, 2003, p. 73-81.
- NAFICY, Hamid. **An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001.
- NAGIB, Lúcia. **World Cinema and the Ethics of Realism**. Nova York: Continuum, 2011.
- NAGIB, Lúcia. Towards a Positive Definition of World Cinema. In: DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee (Ed.). **Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film**. Londres; Nova York: Wallflower, 2006, p. 30-37.
- NAGIB, Lúcia. Realist Cinema as World Cinema. In: STONE, R.; COOKE, P. (Ed.). **The Routledge Companion to World Cinema**. Abingdon-on-Thames, UK: Routledge, 2017, p. 310-322.
- NAGIB, Lúcia; PERRIAM, Chris; DUDRAH, Rajinder (Org.). **Theorizing World Cinema**. Londres: I. B. Tauris, 2012.
- NAGIB, Lúcia; MELLO, Cecília (Org.). **Realism and the Audiovisual Media**. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2009.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey (Org.). **The Oxford History of World Cinema**. Oxford, UK: Oxford University Press, 1997.
- PALTI, Elías José. The Problem of ‘Misplaced Ideas’ Revisited: Beyond the ‘History of Ideas’ in Latin America. **Journal of the History of Ideas**, v. 67, n. 1, p. 149-179, 2006.
- PIELDNER, Judit. History, Cultural Memory and Intermediality in Radu Jude’s Aferim! **Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies**, n. 13, 2016, p. 89-105.
- RANCIÈRE, Jacques. **Film Fables**. Tradução de Emiliano Battista. Oxford, UK: Berg, 2006.
- ROCHA, Glauber. **On Cinema**. Editado por Ismail Xavier. Londres: I. B. Tauris, 2018.

SAID, Edward W. **Orientalism**. Londres: Penguin, 2003.

SALES GOMES, Paulo Emílio. **O cinema no século**. Organização: Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SALES GOMES, Paulo Emílio. A alegria do mau filme brasileiro. In: CALIL, Carlos Augusto (Org.). **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 388-389.

SALES GOMES, Paulo Emílio. Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento. In: CALIL, Carlos Augusto (Org.). **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 186-205.

SALES GOMES, Paulo Emílio. Explicapresentação. In: CALIL, Carlos Augusto (Org.). **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 340-342.

SALES GOMES, Paulo Emílio. Uma situação colonial?. In: CALIL, Carlos Augusto (Org.). **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 47-54.

SALES GOMES, Paulo Emílio. **Jean Vigo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

SCHWARCZ, Lília; BOTELHO, André. "Ao vencedor as batatas 30 anos: crítica da cultura e processo social: entrevista com Roberto Schwarz". **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.23, n. 67, 2008, p. 147-60.

SCHWARZ, Roberto. **Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture**. Organized by John Gledson. Londres; Nova York: Verso, 1992a.

SCHWARZ, Roberto. Brazilian Culture: Nationalism by Elimination. In: GLEDSON, John (Ed.). **Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture**. Londres; Nova York: Verso, 1992b. p. 1-18.

SCHWARZ, Roberto. **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. **A Master on the Periphery of Capitalism**. Translated and with an introduction by John Gledson. Londres; Durham, NC: Duke University Press, 2001.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2012.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media**. Londres: Routledge, 1994.

SMITH, Paul Julian. Transnational Cinemas: The Cases of Mexico, Argentina and Brasil. In: NAGIB, Lúcia; PERRIAM, Chris; DUDRAH, Rajinder (Ed.). **Theorizing World Cinema**. Londres: I. B. Tauris, 2012. p. 63-76.

SOBRINHO, Gilberto; MELLO, Cecília. Entrevista com Lúcia Nagib. **Conexão: Comunicação e Cultura**, n. 8, p. 213-225, 2009.

TELLES, Renata. Latino-Americanismo e Orientalismo: Roberto Schwarz, Silviano Santiago e Edward Said. **Terra roxa e outras terras: Revista de Estudos Literários**, n. 4, p. 71-87, 2004.

VILICIC, Filipe. A qualidade subiu: Entrevista com Reed Hastings. **Veja**, v. 51, n. 7, 2018, p. 13-17.

WALLERSTEIN, Immanuel. **The Essential Wallerstein**. Nova York: New Press, 2000.

XAVIER, Ismail. Prefácio: A crítica não indiferente. In: CALIL, Carlos Augusto (Org.). **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 12-30.

Recebido em 30 de abril de 2025.

Aprovado em: 30 de abril de 2025.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.