

Brasil e Canadá, tão longe, tão perto: cinema e identidade nacional

Rosângela Fachel de Medeiros

Resumo: Este artigo investiga questões de identidade nacional e cultural interamericana, analisando similaridades e distanciamentos existentes entre a cultura brasileira e a canadense, a partir da situação de suas produções cinematográficas. Para tanto, analisa a situação das produções nacionais (brasileiras e canadenses) em relação à indústria cinematográfica internacional de domínio hollywoodiano.

Abstract: The present paper looks into questions of national and cultural inter-American identity. It analyses similarities as well as differences existent between the Brazilian and the Canadian culture from their cinematic production standpoint. It thus analyses the situation of national production (Brazilian and Canadian) regarding the international cinematic industry in Hollywood domain.

À medida que nós, americanos, propomo-nos discutir a nossa identidade cultural e nacional, as reflexões acerca de questões culturais interamericanas são cada vez mais estimuladas.

Conforme Stuart Hall, existem no mínimo dois caminhos diferentes para se pensar a respeito da “identidade cultural”. O primeiro define “identidade cultural” como sendo uma cultura compartilhada, uma espécie de verdade única coletiva, escondida entre muitas outras, que está mais superficial ou que é artificialmente imposta, e que as pessoas que compartilham uma mesma história e ascendência abraçam em comum. Já o segundo reconhece que, assim como mantêm muitos pontos de similaridade, as culturas possuem também aspectos de significante e profunda *diferença* que constituem o que realmente nós somos, ou melhor, o que nós nos tornamos. Este segundo caminho parece ser o mais sincero para pensarmos atualmente as questões de identidade cultural. Desta forma, a

“identidade cultural” está em constante transformação, sendo um processo de *devenir*, uma questão de “tornar-se” e não de “ser”, pertencendo ao futuro assim como ao passado (HALL, 1993).

Da mesma forma, o conceito de “nação” vem sendo posto em questão. E a pergunta recorrente é: o que é nação? No texto “A nação em questão: uma leitura comparada”, Tania Franco Carvalhal delinea um breve apanhado a respeito da teorização acerca do nacional. Iniciando pelo emblemático texto de Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation?*, ela retoma a metáfora desse autor de que a existência de uma nação seria um plebiscito diário e pontua a atualidade do pensamento de Renan, que coloca em xeque a noção de “eternidade” da nação, prevendo: as nações começaram, elas acabarão. Ao texto de Renan, Carvalhal entrecruza o texto de Homi K. Bhabha, *DissemiNation: time narrative, and the margins of the modern nation*, o qual questiona as idéias que “aludem ao caráter uniforme e homogêneo de nação (muitos como um), deixando de ver suas divergências internas e aquelas existentes na relação com o exterior”, uma vez que para Bhabha a nação é um espaço “marcado internamente pela diferença cultural, pelo heterogêneo, por autoridades antagônicas e tensões culturais” (CARVALHAL, 1997: 291). Conforme Carvalhal, se antes a questão era “perseguir um conceito dado por existente, procurando identificar suas diversas formulações literárias, agora trata-se de questionar o próprio conceito” (CARVALHAL, 1997: 296). Contudo, mantém-se um problema crítico, a definição de uma especificidade nacional.

Dentro deste contexto, as relações culturais existentes entre países latino-americanos — especialmente o Brasil — e o Canadá merecem cada vez mais atenção, principalmente quando buscamos nos embrenhar por essas “imprevisíveis Américas”, uma vez que o Canadá, esse país “desconhecido”, também compõe nossa identidade fragmentária enquanto americanos. Identidade que quase negamos, talvez pelo fato de haverem as palavras “América e “americano” sido monopolizadas pelos norte-americanos (estadunidenses), excluindo desse domínio geográfico imaginário também os canadenses e mexicanos, igualmente norte-americanos. A problematização do termo

americanidade, em decorrência de seus múltiplos sentidos, instiga o repensar da palavra América, processo que, segundo Zilá Bernd,

nos conduziria talvez ao entendimento e à aceitação do caráter mestiço inerente à própria constituição deste continente que se origina de cruzamentos de pelo menos três etnias: os autóctones, os europeus e os africanos (...). A aceitação não só do caráter híbrido de nossa formação étnica e cultural e de que a mistura determinou metamorfoses essenciais em cada um dos grupos implicados, constitui etapa essencial desta dialética da americanização (BERND, 1995: 12).

Brasileiros e canadenses experimentam a mesma dificuldade em situarem-se dentro desse contexto americano. Os primeiros, apartados dentro da América do Sul por serem os únicos a falarem português, enquanto os outros pertencem ao único país oficialmente bilíngüe da América do Norte. As semelhanças existentes entre ambos revelam uma identificação que para muitos passa despercebida, mas que é claramente apontada por Eloína Prati dos Santos:

No caso do Brasil, a língua portuguesa e a floresta amazônica a nos separar da maioria dos países de fala espanhola; o desprezo mútuo e o olhar sempre voltado para a Europa ou, mais recentemente, para o continente norte-americano; a selva tropical — perigo intransponível equivalente às planícies geladas do Norte; o duro aprendizado da sobrevivência para aqueles que tentaram aplicar sobre a natureza todo-poderosa e nações indígenas com culturas ricas e seculares inúteis modelos de civilização europeus; a colonização exploratória, os genocídios, fontes da culpa em relação à terra, aos nativos e aos animais que hoje tentamos expiar, política e culturalmente (SANTOS, 1995: 128).

Brasil e Canadá enfrentam a mesma dificuldade, definir uma identidade nacional: o que é ser brasileiro? o que é ser canadense? A multiplicidade de culturas e de etnias unidas na configuração híbrida de cada uma dessas nações origina uma diversidade que é imanente a suas identidades culturais. Ambas possuem uma formação multicultural, mas vivenciam tal experiência de maneiras distintas.

No Brasil, estamos acostumados a ouvir a expressão “muitos Brasis”, que busca dar conta da diversidade de culturas, etnias e identidades dentro da idéia de nacional. E, apesar dessa diversidade que preenche a ampla geografia do país, celebramos a possibilidade de uma cultura miscigenada, mulata, representada principalmente no samba e no carnaval, enquanto paradoxalmente as fronteiras sociais e econômicas mantêm o “mulato” relegado aos guetos e às favelas. Não é por acaso que o principal personagem do samba é o malandro. Como aponta Silviano Santiago, o “malandro é um ‘ser de fronteira’, capaz de transitar entre o morro e a cidade e entre as classes sociais (...), interessado em seduzir o seu outro, até obrigá-lo a sair da própria cultura e entrar na sua, torna a cultura do negro própria da cidade (o Rio de Janeiro), própria do país (o Brasil)” (SANTIAGO, 1998: 21).

No Canadá, há a marcante experiência das duas solidões,¹ em decorrência da convivência entre anglo-canadenses e franco-canadenses, que configura a principal diferença do país, sua natureza bilíngüe. A marca hifenizada da identidade canadense, cuja primeira parte refere-se ao país ou continente de origem (italo-canadense, afro-canadense), bem como à religião (judeu-canadense), é encorajada pela política do multiculturalismo. Contudo, conforme Anna M. Kindler, tal política deixou os “híbridos culturais com dúvidas a respeito do lugar que legitimamente ocupam”, não reconhecendo o “pluralismo na sua forma mais íntegra, o pluralismo centrado no indivíduo” (KINDLER, 1997: 14).

¹ *Duas solidões*, expressão usada por Hugh MacLennan para se referir ao isolamento mútuo das culturas inglesa e francesa em Montreal.

A dificuldade que ambos países encontram na busca por definir sua identidade nacional e cultural acaba por questionar o próprio conceito de nação. E se a idéia de nação é posta em xeque, pode-se vislumbrar a amplitude de questões que se imbricam na configuração da noção de uma literatura, bem como de um cinema nacional.

Conforme Vânia Falcão, através de sua leitura intertextual das propostas de Antonio Candido e do canadense Donald Sutherland, “o estudo de uma literatura nacional é a chave para a compreensão do caráter de uma nação, de suas forças condicionantes, de seus mitos formadores, de seus sonhos e pesadelos, de seus sucessos e de seus fracassos” (FALCÃO, 1995: 112). Seguindo essa proposição, poderíamos dizer que estudar o cinema nacional representa igualmente um caminho para o melhor entendimento da identidade cultural de um país.

Para Silviano Santiago, a literatura comparada é, sem dúvida, a perspectiva correta para se estudar as literaturas nacionais latino-americanas, uma vez que há uma forte e intranquã relação entre essas literaturas e as literaturas européias e norte-americanas (SANTIAGO, 1980). Incluímos a essa perspectiva a literatura canadense, que, apesar de geograficamente absorvida pela idéia de uma literatura norte-americana e sob grande influência da cultura estadunidense, apresenta mais semelhanças com a literatura latino-americana do que com aquela. Desta forma, é na investigação comparatista que as literaturas brasileira e canadense encontram o melhor caminho para sua compreensão. Nesta conjectura, podemos pensar igualmente em analisar as produções cinematográficas destes países, Brasil e Canadá, através de uma perspectiva comparatista, uma vez que ambos vivem igualmente à sombra de Hollywood. No caso do Brasil, apropriando-nos das palavras de Antonio Candido em relação à literatura brasileira, poderíamos dizer em relação ao cinema nacional que, comparado ao “grande” cinema hollywoodiano, nosso cinema é fraco. Mas é ele, não outro, que nos exprime.

Surge então uma nova questão: definir o que constitui um cinema nacional. Como definir um cinema nacional, canadense ou brasileiro, levando em consideração que a maioria do público de cinema, em ambos países, não assiste às produções nacionais? Existindo dentro dos sistemas cinematográficos nacionais vários níveis de produções, qual seria então a representação do cinema nacional, o popular (que atinge o maior número de espectadores) ou o de “arte” (experimental, de vanguarda — que atinge um público menor e mais específico)? Definiríamos então o cinema nacional pelo simples fato de ser produzido no país? Ou deveríamos pensar no cinema nacional como sendo constituído por aquelas produções que refletem questões da vida e da cultura da nação? Mais uma vez, parece não existir uma resposta clara.

Contudo, ao falarmos da construção ou do estabelecimento de um cinema nacional, tanto no Brasil quanto no Canadá, devemos ter sempre em mente a hegemonia do cinema hollywoodiano (estadunidense), uma vez que ambos países vivenciam a mesma experiência, ter suas salas de cinema ocupadas em sua maioria por filmes estrangeiros (estadunidenses). A indústria hollywoodiana produz e distribui em grande escala, em contraste aos problemas encontrados pelas produções de outras nações²² (no caso, Canadá e Brasil) e às dificuldades que tais produções enfrentam para circular no mercado internacional, principalmente no estadunidense.

Outra questão fundamental referente à preeminência do cinema hollywoodiano em outras nações é a maneira como foi, e ainda é, capaz de representar e recriar identidades nacionais, muitas das quais, ainda hoje, vigoram no imaginário coletivo mundial:

A forma dominante européia-americana de cinema não só herdou e disseminou um discurso colonial hegemônico, como também criou uma poderosa hegemonia própria através do controle monopolítico da distribuição e da exibição de

² Exceção à regra é a indústria cinematográfica da Índia, que produz muito e cujos filmes atingem grande bilheterias no país, contudo tais produções não disputam no mercado externo.

filmes em grande parte da Ásia, África e das Américas. O cinema eurocolonial mapeou assim a história não só para o público interno, mas também para o mundo. Espectadores africanos eram incitados a se identificar com colonizadores europeus, como Cecil Rhodes e Stanley Livingstone contra os próprios africanos, engendrando assim uma luta de imaginários nacionais dentro de um espectador colonial cindido (STAM, 1996: 201).

Muitos são os exemplos de filmes estadunidenses que retratam um Brasil no qual não nos reconhecemos, trabalhando com imagens que não nos são desconhecidas, mas que mesmo assim nos são estranhas. Um marco de nossa identidade brasileira cinematográfica em Hollywood é, com certeza, a figura de Carmem Miranda, portuguesa radicada no Brasil, que alcançou o estrelato cantando canções brasileiras. Seus turbantes e trajes exóticos e exagerados compõem o simulacro da identidade nacional brasileira que se propagou pelo mundo. É notória a responsabilidade do cinema na construção de um imaginário a respeito do Brasil, seja em relação à nossa volúpia sensual e à alegria representada principalmente pelo carnaval, seja por nossa miséria e violência.

Da mesma forma, também o Canadá sofreu essa estigmatização de sua identidade. No artigo “Hollywood’s Canada: the americanization of our national image”, Pierre Berton analisa a maneira como o cinema hollywoodiano construiu imagens canadenses que ficaram arraigadas à identidade do país. Conforme o autor, a persistência ainda hoje da impressão de que todo canadense fala francês é uma herança dos filmes hollywoodianos:

In Hollywood’s Canada the forest people were almost always French-Canadians, although they weren’t confined to Quebec. (...) As we’ll see, Hollywood made several pictures set in Quebec which are remarkable for the absence of French-Canadians. But elsewhere, (...) they turned up in picture after picture, speaking a kind of pidgin

tongue, sporting their colourful tuques and sashes, smoking their clay pipes, indulging in broad gesture, grimacing and capering, seducing willing women, raping unwilling ones, filching deeds for lost gold mines or simply sitting around in the virgin wilderness scraping away on fiddles. (...) There were only four classes of forest dwellers who were not French-Canadians: prospectors, mounted policemen, lumbermen, and Hudson's Bay Company factors (BERTON, 1997: 41-42).

O cinema hollywoodiano foi igualmente o responsável pela criação dos tão conhecidos estereótipos acerca do Canadá: um *habitat* selvagem, montanhoso, recoberto por florestas, pouco povoado por lenhadores, traficantes de peles, índios e pela polícia montada; um lugar onde sempre está nevando.

Na tentativa de consolidar uma identidade nacional foi criado no Canadá, em 1939, o National Film Board (NFB), que buscava iluminar e alentar um povo para crer em seu país e participar de seu desenvolvimento. Enquanto Hollywood produzia filmes comerciais de entretenimento, o Canadá realizava documentários com o intuito de mostrar aos canadenses imagens reais de si mesmo. Conforme observa Graciela Martínez-Zalce Sánchez, os produtores do NFB partiram do pressuposto de que não existia um imaginário comum a todo o Canadá. Por um lado, buscaram características em comum de regiões distintas. Por outro, fizeram retratos de cada lugar e os mostraram em um âmbito completamente diferente. “La conclusión fue que el único modo de expresar lo canadiense era celebrar la diferencia” (SÁNCHEZ, 2000).

Contudo, o NFB incentiva a produção de documentários, filmes experimentais e de animação, e, a partir da década de oitenta, tem dado ênfase a produções que abordam problemas contemporâneos, refletindo as preocupações culturais e sociais dos canadenses. Este apoio aos produtos de relevância cultural, excluindo a ficção, deixou o campo livre para as produções estadunidenses. Assim, durante muito tempo os filmes hollywoodianos foram a regra e os filmes canadenses, a exceção. Hollywood se instalou com tal eficácia nas salas do país vizinho

que as considera como parte de seu mercado nacional. Em decorrência disso, foi criado, em 1968, a Canadian Film Development Corporation (CFDC), cuja ação insuflou a emergência da indústria cinematográfica do país. Em seus primeiros dez anos a CFDC participou na produção de vários filmes, os quais tornaram-se sucessos de crítica, mas fracassos comerciais. O CFDC, atualmente conhecido como Telefilm, já produziu, desde de sua criação, mais de 500 filmes. Entre os agraciados com o incentivo da Telefilm estão grandes diretores canadenses, reconhecidos internacionalmente, como David Cronenberg e Atom Egoyan.

No Brasil, a produção cinematográfica contou igualmente com incentivos públicos. Em 1967 foi criado o Instituto Nacional do Cinema (INC), que em 1975 foi absorvido pela Embrafilme, criada para intervir diretamente no mercado, substituindo as pequenas distribuidoras privadas nacionais, que eram incapazes de enfrentar as distribuidoras estrangeiras. A Embrafilme foi o “resultado da coincidência do projeto nacionalista dos cineastas de esquerda com a geopolítica dos militares de direita, estava protegida pela ideologia da identidade cultural, comum a ambos os grupos” (CALIL, 1996: 66). O governo Collor, com seu projeto liberal, extinguiu a Embrafilme e a produção de filmes caiu para menos de um por ano. Foi apenas com a Ancine (Agência Nacional de Cinema) e a “Lei do Audiovisual” e a “Lei de Incentivo à Cultura”, possibilitando aos produtores captarem recursos junto à iniciativa privada, que a produção nacional retomou seu crescimento. A proposta atual do governo Lula é a criação da Agência Nacional de Cinema e Audiovisual (Ancinavi), em substituição à Ancine, que será vinculada ao Ministério da Cultura, tendo como um de seus intuitos dar condições para que o produto brasileiro possa competir com o estrangeiro dentro do próprio país.

Tanto no Brasil como no Canadá a produção cinematográfica não é auto-suficiente e, não existindo enquanto indústria, necessita de financiamento para suas realizações. A produção cinematográfica depende então de incentivos governamentais, sem os quais a realização de um filme é quase inviável. Enquanto no Brasil um órgão foi sendo substituído por outro, à mercê dos interesses governamentais, no Canadá, a

atuação do NFB e da Telefilm persiste até os dias de hoje.

Outro problema vivenciado pelas produções cinematográficas em ambos os países é a falta de público. Exibidas em poucas salas e permanecendo pouco tempo em cartaz, as produções nacionais acabam passando quase despercebidas no circuito comercial. Brasileiros e canadenses parecem não gostar de suas produções nacionais, tendo maior interesse por filmes estrangeiros e em especial pelos hollywoodianos, que preenchem a maioria de suas salas de cinema³. Os filmes nacionais permanecem então marginais em relação aos *blockbusters*, recebendo o mesmo tratamento dado a filmes estrangeiros não-hollywoodianos (europeus, asiáticos, africanos e latino-americanos), que interessam, de maneira geral, apenas a uma pequena e especializada parcela dos espectadores⁴.

Ironicamente, muitos diretores, roteiristas e atores canadenses vêm estabelecendo carreiras de sucesso em Hollywood. Diretores como Ivan Reitman e Norman Jewison, e atores como Martin Short, Jim Carrey e John Candy são alguns dos mais recentes exemplos de uma tendência que iniciou com a estrela de cinema mudo Mary Pickford. Essa constante evasão de talentos canadenses rumo ao mercado estadunidense revela a fraqueza da indústria cinematográfica do país, incapaz de competir com as vultosas somas financeiras engendradas pela

³ Nos últimos anos acompanhou-se um crescente "ressurgir" do cinema brasileiro. Algumas produções, como *Cidade de Deus* e *Carandiru*, obtiveram um grande sucesso junto ao público nacional. Contudo, devemos ser cautelosos em nossas expectativas, uma vez que já vivemos outros momentos de tal euforia antes e tais produções são pequenas ilhas no imenso mercado internacional cinematográfico, mas são sem dúvida uma grata esperança.

⁴ A televisão tem se revelado o melhor veículo para a exibição de produções canadenses, que têm se mostrado não apenas rentáveis no mercado local, mas também no internacional, sendo realizadas não apenas com fundos públicos mas igualmente com investimentos privados nacionais e estrangeiros. No Brasil, a televisão, representada pela hegemonia da Rede Globo, ocupa igualmente um lugar privilegiado na produção audiovisual nacional e as novelas da emissora obtêm um grande sucesso internacional. Não por acaso, é no universo das telenovelas que nascem os astros nacionais. Recentemente, produções realizadas para a televisão, como *O auto da compadecida* e *Caramuru*, foram adaptadas para o cinema, e, no rastro do sucesso dessas experiências, duas séries semanais de televisão acabaram dando origem a longas-metragens: *Os normais* e *Casseta & Planeta*.

indústria hollywoodiana. Desta forma, um cínico poderia dizer que sempre houve uma indústria cinematográfica canadense de sucesso e que ela fica em Los Angeles.

Já em relação aos atores brasileiros, o sonho do sucesso em Hollywood, à sombra da memória de Carmem Miranda, é mais complicado. A experiência de Sônia Braga, por exemplo, que se mantém quase sempre em papéis secundários, não parece uma possibilidade muito auspiciosa para outros astros nacionais. Aos latino-americanos parece que cruzar a fronteira e entrar no mercado hollywoodiano ainda é uma façanha; muitos se aventuram, alguns conseguem, mas poucos realmente atingem o estrelato.

Apesar disso, é Hollywood que muitas vezes busca o talento do estrangeiro. Não são poucos os atores e diretores de outras nacionalidades, falando apenas das posições mais visadas dentro do universo cinematográfico, que estão atualmente trabalhando nos Estados Unidos, a convite de grandes produtoras. Existem outros, porém, como os diretores Pedro Almodóvar (espanhol) e David Cronenberg (canadense), que se negam a trocar seu país pelo sedutor universo das megaproduções, sendo essa opção, com certeza, um dos grandes diferenciais encontrados em suas obras. Por outro lado, muitas produções não-hollywoodianas parecem buscar através da presença de astros de Hollywood em seu elenco uma maneira de atingir um público maior e mais globalizado.

E enquanto Hollywood tornar-se cada vez mais globalizada⁵⁵, apropriando-se não apenas de talentos individuais, mas também de repertórios gerados por produções estrangeiras, a produção cinematográfica de outras nações tem mais dificuldade em encontrar seu espaço e em definir-se, já que muitas vezes ela se define justamente enquanto oposição ao padrão hollywoodiano. Além disso, a crescente leva de co-produções, nas quais dois ou mais países se associam na realização de um filme, dificulta ainda mais a configuração da noção de cinema

⁵ As grandes produtoras estadunidenses, como a AOL Time Warner, Sony, Viacom etc., atualmente fazem parte de corporações multinacionais, captando fundos ao redor do mundo.

nacional.

Desta forma, o cinema canadense, ou melhor, o cinema anglo-canadense, encontra-se em uma posição delicada: o idioma aproxima-o das produções hollywoodianas, mas as dificuldades de produção o restituem a sua origem - norte-americano, mas não estadunidense, não-hollywoodiano. Os filmes anglo-canadenses não atingem grandes bilheterias nos cinemas nacionais, quase nunca recuperando nem a metade do dinheiro investido. No Quebec, contudo, os filmes franco-canadenses alcançam um êxito maior de bilheteria, talvez pela própria posição dos francófonos dentro do Canadá, que necessitam sempre reafirmar sua identidade em contraposição aos anglo-canadenses, ou, como questiona Sánchez: “Será acaso porque la identidad cultural quebequense es más fuerte y, por tanto, se consumen más productos locales?” (SÁNCHEZ, 2000). Conforme Eloína Prati dos Santos, “o Quebec tenta construir e manter uma identidade canadense-francesa de resistência à emergente cultura canadense-inglesa” (SANTOS, 1995: 127). No cinema franco-canadense encontramos mais explicitamente a discussão de questões referentes à identidade nacional e ao multiculturalismo. Exemplo marcante é *O declínio do império americano* (*Le declin de l'empire Américain*) – 1986, de Denys Arcand.

Porém, devemos ter cuidado para que a condição única de cada filme, enquanto manifestação artística independente no interior do sistema cinematográfico internacional, não seja preterida em favor de sua identidade cultural e nacional. Não podemos esperar dos filmes nacionais que sejam apenas a representação ou reafirmação constante de uma identidade nacional e cultural, ficando assim relegados a uma espécie de exotismo. Na busca por essa identidade perdida ou em crise, a que se referem alguns, poderíamos estar reafirmando estratificações ao invés de romper com limites, que há muito tempo relegam as produções cinematográficas nacionais à marginalidade dentro de sua própria pátria, sendo o estrangeiro (hollywoodiano) o padrão e o nacional, a exceção. Contudo, o sucesso dos filmes de Hollywood não representa o fracasso dos outros, que continuam a ser produzidos. Mas afinal, quem são os outros? Recorrendo à máxima de Julia Kristeva, respondemos: os outros somos nós! (KRISTEVA, 1994). Brasileiros e

canadenses, possuímos uma relevante produção cinematográfica, mas que papel tais obras representam em nossa sociedade, em nossa cultura e em nossas vidas? Voltamos então ao ponto crucial: o que constitui um cinema nacional?

Conforme Jennifer VanderBurgh, em relação à crítica cinematográfica canadense, “ser canadense” acaba representando um peso extra sobre o filme, que deve corresponder a uma expectativa preexistente em relação a sua identidade nacional. A crítica cinematográfica canadense, nascida no rastro da crítica literária, apropriou-se de termos críticos forjados e estabelecidos por ela: “Canadian losers”, “Garrison mentality”, “fragmented landscape”, “search for identity”, e “selfhood vs. otherness”. Para a autora, esse posicionamento crítico gera expectativa em relação aos filmes canadenses, que devem se enquadrar em um cânone preestabelecido e criticamente avaliado. Não negando a relevância da análise das obras em relação a uma tradição, ela teme, contudo, que a procura por uma identidade nacional acabe por estagnar a crítica do cinema nacional canadense. “If a Canadian film is assumed to fulfill certain critical expectations before it exists, simply because it is Canadian, how can it represent the current state of a supposed Canadian cultural identity?” (VANDERBURGH, 1996). A solução parece estar então na pluralidade em oposição à idéia de uma identidade única, inerente à obra cinematográfica. Conforme Ted Magder,

Nationalism can easily become chauvinistic, xenophobic, parochial, and elitist. We do not need public support of cultural production in Canada to express a national identity. We have to stop the search for some romantic and overarching common cultural bond. Instead, we need public support for cultural production to explore the manifold and contradictory ways in which we exist as social beings in our every day lives (MAGDER, 1993: 250).

Magder rejeita a idéia de procurar uma única identidade nacional no cinema canadense, vendo a pluralidade, que permite as contradições múltiplas inerentes a qualquer sociedade, como a melhor maneira de representar o mosaico cultural canadense.

Transpondo a questão para a realidade brasileira, podemos igualmente afirmar que o melhor caminho para chegarmos a uma representação do cinema nacional é a pluralidade, que abarca o amplo leque de possibilidades que nossa diversidade cultural e econômica é capaz de produzir. E assim, ao invés de buscarmos uma identidade que unifique as produções cinematográficas nacionais, devemos compreender a “identidade cultural” do cinema nacional, tanto brasileiro quanto canadense, como um processo de *devir* em constante transformação, no qual o que está em jogo não é ser , mas sim possibilitar a manifestação do contínuo processo de “tornar-se”.

Desta forma, analisar a produção cinematográfica canadense, seus caminhos e seus problemas, desvelando um pouco mais acerca da identidade nacional multicultural deste grande desconhecido, o Canadá, pode ajudar-nos a colocar em questão a situação da produção cinematográfica brasileira. A partir das similaridades e diferenças entre as produções cinematográficas canadenses e brasileiras, reveladas no espaço intervalar compartilhado por ambas, enquanto obras não-estadunidenses, mas igualmente americanas, podemos repensar nossa identidade híbrida enquanto americanos.

Ao confrontarmos as semelhanças e as diferenças que aproximam Brasil e Canadá, reconhecemos a distância geográfica que os separa e a mesma inquietação multicultural que os une. Tão longe e tão perto, os dois países compartilham a busca infundável por uma identidade nacional, talvez sem perceber que uma de suas melhores escolhas esteja em entrecruzar suas experiências, uma vez que olhar para o outro pode representar a melhor maneira de compreender a si mesmo.

Referências

- BERND, Zilá. Literatura e americanidade. In: BERND, Zilá; CAMPOS, Maria do Carmo (orgs). *Literatura e americanidade*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, 1995.
- BERTON, Pierre. Hollywood's Canada: the americanization of our national image. In: CAMERON, Elspeth. *Canadian culture: an introduction reader*. Toronto: Canadian Scholar's Press, 1997.
- CALIL, Carlos Augusto. Cinema e indústria. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

- CARVALHAL, Tania Franco. A nação em questão: uma leitura comparatista. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Nações/narrações: nossas histórias e estórias*. Porto Alegre: ABEA, 1997.
- FALCÃO, Vânia Lúcia Santos de Barros. Notas sobre a literatura canadense anglófona: marcando a diferença. In: BERND, Zilá; CAMPOS, Maria do Carmo (org.). *Literatura e americanidade*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1995.
- KINDLER, Anna M. Multiculturalismo e formação da identidade. Traduzido por Denise Almeida Silva. In: FIGUEIREDO, Eurídice; SANTOS, Eloína Prati dos (org.). *Recortes transculturais*. Niterói: EDUFF: ABECAN, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Comes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MACDER, Ted. *Canada's Hollywood: the Canadian state and Feature Films*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.
- SÁNCHEZ, Graciela Martinez-Zalce. Cine e identidad en Canadá. Revista Electrónica de la Maestría en Estudios de Estados Unidos y Canadá. Facultad de Historia de la Universidad Autónoma de Sinaloa, v. 1, n. 2, abr. 2000. Culiacán, Sin. México. Disponível em <<http://www.uasnet.mx/hiStOriaIUS.CAN/rev/Dos/>>.
- SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil — 1979-1981 (CULTURA VERSUS ARTE). In: ANTELO, Raul et al. (org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC; Letras Contemporâneas, 1998.
- ANTELO, Raul. Apesar de dependente, universal. In: ANTELO, Raul et al. (org.). *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. Disponível em: <www.ufrgs.br/cdrom/santiago!-6k>
- SANTOS, Eloína P dos. O outro somos nós. In: BERND, Zilá; CAMPOS, Maria do Carmo (org.). *Literatura e americanidade*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1995.
- STAM, Robert. Cinema e multiculturalismo. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HALL, Stuart. Cultural identity and diaspora. In: WILLIAMS, Patrick; CHPJSTMAN, Laura (eds.). *Colonial discourse & postcolonial theory: a reader*. Harvester Wheatsheaf, 1993.
- VANDEBURGH, Jennifer. "Identity" crisis in Canadian film. Montreal: Queen's University Film Studies, 1996. Disponível em: <<http://www.film.queensu.ca/CritsiCal!VanderBurghhtml>>.

