

Impulsos críticos do cinema moderno

ENTREVISTA COM ISMAIL XAVIER

Ismail Xavier é ensaísta, crítico e professor no curso de Cinema da USP. Graduado em Cinema, fez mestrado e doutorado em Letras na USP, sendo orientado respectivamente por Paulo Emilio Salles Gomes e Antonio Candido. Seu pós-doutorado realizou-se na New York University. É autor de *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (Brasiliense, 83), *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema*. (Brasiliense, 84), *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal* (Brasiliense, 93), *O olhar e a cena: Hollywood, melodrama, cinema novo*, Nelson Rodrigues (Cosac & Naify, 2003) e *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (Paz e Terra, 2005),

VINTÉM – *Você já disse em outra ocasião que o projeto modernista do cinema se liga à “idéia da promoção de um cinema de autor pautado por uma postura de reflexão sobre a experiência, de crítica diante do presente, procura de formas geradoras de uma desautomação da percepção”. Você parece continuar a dialogar criticamente com essa tradição, mesmo verificando seu esgotamento e dificuldade de reposição. O que mais significou o projeto modernista do cinema, tanto em sua retomada da tradição literária de 1922 como na perspectiva de sua inserção no movimento internacional de cinema autoral, tão forte entre o fim da Guerra e os anos 70?*

ISMAIL – Nos anos 50 houve um impacto do Neo-Realismo em que a tônica foi a busca de um cinema mais investigativo, de contato com o mundo, capaz de incorporar em sua prática aquilo que não costumava ocorrer na ficção, mas apenas no documentário. A base da antiga indústria cinematográfica de ficção era o controle técnico do resultado: você filma em estúdio para não ter imprevistos de espaço e luz, você controla os atores e a câmera, com uma acentuada divisão do trabalho, tudo a partir de um roteiro prévio bem definido segundo um tipo modelar de dramaturgia. A alternativa existente era a do documentário: equipamento mais leve e uma postura de olhar para o mundo, de atenção a suas diferentes situações. O cineasta Neo-Realista priorizaria o corpo a corpo com o mundo, sem delimitações nítidas entre ficção e documentário, filmando, por exemplo, em locação real, com a incorporação de pessoas – atores amadores – que pertenciam a determinado contexto social onde a história se passava. Isso

foi depois se desdobrando em diferentes países e com diferentes leituras. A *Nouvelle Vague* francesa, especialmente Godard, radicaliza a forma com a câmera na mão. Faz uso do improvisado na busca de uma nova relação com a experiência social contemporânea. Isso trouxe uma espécie de arejamento, seguindo o preceito de Jean Renoir, desde os anos 30: “mesmo tendo de filmar em estúdio, deixo a porta aberta para o ar entrar”.

VINTÉM – *E como foi a entrada desse projeto no Brasil?*

ISMAIL – Deu-se num momento histórico em que havia uma espécie de ajuste entre a demanda local e esse debate internacional. A idéia de que era preciso um outro critério de olhar, outro estilo de história, de filmagem, de luz e de atuação se combinou à necessidade de uma produção de baixo orçamento. Foi isso que viabilizou a recusa a um padrão industrial simbolizado pela Vera Cruz e a escolha de heróis que eram justamente os porta-vozes do Neo-Realismo no Brasil, não por acaso excluídos do projeto Vera Cruz: Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany. O ideário do Cinema Novo nasceu da convicção de que o melhor cinema do país seria de autor, com o controle da filmagem e da montagem na mão dos diretores. Surge uma série de imperativos estéticos, como a busca por uma luz brasileira, a filmagem na localidade, temas ligados à pobreza, à desigualdade, a personagens que os cineastas considerassem tipicamente representativos da inadequação das estruturas sociais do país à demanda da superação do subdesenvolvimento – tema fundamental da época.

VINTÉM – *Esse projeto ligado à idéia de uma cultura nacional-popular oscilou, no teatro, entre várias tendências: umas mais naturalistas e dramatizantes, de início, logo confrontadas a experiências épicas; e depois do golpe houve um retorno a padrões mais estabilizados nos extremos do naturalismo ou da alegoria. De um modo geral, no caso do teatro, a atitude foi mais experimental no pré-64 e depois ela começa a ser um pouco mais integradora, generalista, menos crítica em relação aos materiais. Isso ocorreu no cinema?*

ISMAIL – No cinema é diferente: a maioria dos cineastas do primeiro momento do Cinema Novo, anterior ao golpe, tinha uma tendência a fazer documentários dentro do padrão da época ou um cinema narrativo dramático que pudesse dialogar com uma literatura realista (Graciliano Ramos, José Lins do Rego), ou com autores como o Nelson Rodrigues. *Boca de Ouro*, do Nelson Pereira dos Santos, é de 1962, e Leon Hirszman fez *A Falecida* em 1964, ainda que tenha ficado pronto depois do golpe. A questão experimental no pré-64 se concentra em Glauber Rocha. *O Pátio* (1959) é um filme de 16 minutos, totalmente experimental, que dialoga com o neoconcretismo, com tradições da vanguarda européia, não tem nada a ver com o cinema narrativo dramático. Quando ele migra para este terreno nos longas, ele o faz como um imperativo de caráter político social. Então faz *Barravento* e *Deus e o Diabo*. O próprio Glauber, quando fez esses trabalhos se conectou com o Euclides da Cunha, com o José Lins, com a produção sociológica em torno do canção, do messianismo, com a tradição do romance de 30.



Ladrões de Bicicleta, Vittorio De Sica, 1948

Mas seus resultados têm mais conexão com escritores mais experimentais no uso da linguagem, como Guimarães Rosa, o que foi apontado na época. O projeto de outros cineastas do Cinema Novo também vai ficando esteticamente mais ousado e inventivo depois do golpe de 64. Você tem o caso do Joaquim Pedro, que faz o *Padre e a Moça*, depois faz o *Macunaíma* e *Os Inconfidentes*, filme em que usa algumas estratégias do Brecht, sem que seja uma obra propriamente brechtiana. Mas ali existem cenas bloqueadas, falas do ator ao público, um caráter épico que se espalha pela forma. O Leon Hirszman se inspira nisso somente em 1972, quando faz *São Bernardo*.

VINTÉM – *E o Sérgio Person, do São Paulo S.A.?*

ISMAIL – Está mais próximo de um realismo crítico semelhante ao do cinema italiano.

VINTÉM – *Mas São Paulo S.A. é um filme que assume uma condução épica.*

ISMAIL – A incorporação que ele faz do narrador oral me parece vir mais da tradição que inclui o filme noir norte-americano e certo cinema italiano do que diretamente de Brecht. Ela aparece num conjunto de filmes policiais que tem o narrador em primeira pessoa. A fala da personagem de Walmor Chagas não chega a estabelecer um processo de descontinuidade, de bloqueio, esse jogo de contrastes que distingue um trabalho épico.

VINTÉM – *Tenho minhas dúvidas: ele é um narrador que se torna suspeito para o público na medida em que sofre um processo de aburguesamento análogo ao da cidade que se industrializa com o capital estrangeiro. Seu comportamento é absurdo, estranhável, um procedimento épico sofisticado...*

ISMAIL – Talvez, mas a estrutura em *flashback* se dá dentro da tradição realista e tem algo do drama de família; Carlos tem a feição do herói problemático que oscila entre dois pólos, dentro de uma concepção do grande realismo que vem mais de Lukács do que Brecht. Não estou retirando o interesse formal do filme, que é enorme, mas não vejo a incorporação mais radical da descontinuidade e do estranhamento, como em Glauber, por exemplo.

“No Glauber a resistência à ordem burguesa passa pelo mito, não pela pedagogia iluminista.”

VINTÉM – *A atitude experimental do Glauber também não é exatamente épica, ela parece estar mais próxima de uma experimentação alegórica, em que a reflexão histórica aparece de modo abstrato.*

ISMAIL – Quando o Glauber fez *Deus e o Diabo* em 64 – o filme ficou pronto 20 dias antes do golpe – houve uma recepção muito positiva porque cada grupo conseguiu enxergar ali a esperança de uma revolução que estava na ordem do dia. Essa marca alegórica tinha relação com essa visão profética da histórica. *Deus e o Diabo* é um filme totalmente bíblico. Sua estrutura temporal é baseada na idéia de esperança, de um mundo que vai se transformar dentro do esquema figural cristão. Havia naquele momento, de um modo geral, o que eu chamaria hoje de uma ingenuidade com relação ao processo histórico. Havia a idéia de que as transformações esperadas, desejadas, fossem algo que pudesse acontecer com certa velocidade. E havia uma projeção muito rápida sobre o que tinha acontecido na Argélia, do que tinha acontecido em Cuba, para o mundo inteiro. E particularmente para o Brasil, que é um país muito mais complexo do que a própria esquerda conseguia ver nas várias e diversas tendências. A maioria dos espectadores de esquerda fez a hipótese de que se tratava de um filme marxista de crítica da alienação religiosa, mas não é. Na minha leitura, existe, sim, o movimento de associar as experiências rebeldes à religião, mas, ao mesmo tempo,

existe uma postura cristã da representação: ele não faz uma análise do presente para deduzir a historicidade do presente, que seria uma abordagem marxista. A posição política vem de um retrospecto “etapista” da evolução histórica da humanidade. Glauber não está preocupado em mostrar que dentro da estrutura social do presente existe uma historicidade que é interna a essa ordem para daí trabalhar com a questão da história. *Deus e o Diabo* não tem presente: ele tem o passado e tem o futuro. O curioso é que essa afirmação da esperança revolucionária feita assim se ajustou a diferentes leituras, bem ao feitio do caráter messiânico da esquerda brasileira de então.

VINTÉM – *Você acha então que foi essa ambiüidade, parte da qual revela um caráter ideologicamente regressivo, que deu ao cinema do Glauber uma grande circulação?*

ISMAIL – Eu não chamaria de regressivo. É um caráter que faz com que a pauta seja trabalhada no plano simbólico e não se traduza numa especificação analítica ou propositiva que torne o filme datado de maneira mais decisiva. Por exemplo, se *Deus e o Diabo* tivesse uma terceira parte – isso até chegou a fazer parte de uma das versões do argumento – poderia chegar às ligas camponesas, a algo situado historicamente. Qual era o risco que ele correria? Era de ter uma especificação muito particular que ganharia um aspecto de análise de conjuntura e dificultaria o tipo de recepção que o filme teve na época e continua tendo. Eu não vejo como regressão essa escolha formal.

VINTÉM – *Você não acha que isso está na base do procedimento alegórico: esse descolamento da história põe a forma numa zona de indefinição trans-histórica, que pode endossar uma imagem de imutabilidade das condições, gerar fatalismo melancólico?*

ISMAIL – O que é importante no Glauber é a recusa a pensar em termos naturalistas e psicológicos. Faz parte dessa negação do que ele chama de teatro burguês a experimentação de caminhos que podem, inclusive, incorporar padrões míticos, pois para ele a revolução passa pela cultura (e



Vidas Secas,
Nelson Pereira dos
Santos, 1963

religião) popular, pois esta é uma resposta à opressão feita em nome da razão e da ordem republicana. Nessa incorporação do mito você cai num plano mais abstrato, mas ele consegue inventar um estilo que confere uma dimensão de ritual que é de estranhamento no contexto naturalista do espetáculo cinematográfico, e isso tem perspectiva crítica radical. O Glauber faz tudo aquilo que o cinema europeu modernista fez com câmera e montagem, só que ele filma ações que considera paradigmáticas no plano dos atores sociais, não cotidianas. A experiência messiânica e o Cangaco são grandes rituais. O Othon Bastos está o tempo todo num registro de fala e de gesto que é totalmente antinaturalista e é esta maneira de compor o ritual que lhe permite tornar coerente – e concreta – a exposição de um modo de pensar a revolta e oposição aos valores dominantes, não para endossá-la de todo, mas para entendê-la. Em *Terra em Transe*, por exemplo, ele discute o golpe de 64 dois anos depois de ocorrido. Está falando, assim, de uma realidade muito pró-

xima, que leva os espectadores a ter muito presente qual é o concreto a partir do qual aquilo se constitui. Glauber está fazendo um filme de crítica ao populismo no mesmo momento em que os sociólogos estão escrevendo sobre o populismo na América latina. O que ocorre em *Terra em Transe* talvez se ajuste mais à teoria do drama barroco tal como feita por Walter Benjamin: a redução da política ao esquema palaciano, a idéia do enredo como intriga e traição, a expulsão do povo, que só entra no teatro da política quando ele é convocado pelos próprios líderes para executar um roteiro prévio. A teatralização da política no filme é pensada em parâmetros barrocos, é uma crítica ao caráter ilusório daquela maneira de inclusão. Assim, quando ele faz aquela figuração do séc XVII projetada nos personagens, ele coteja duas épocas históricas, a da formação do Brasil colônia e a da vitória conservadora que, no século XX, evidencia a fragilidade da esquerda. Vê o golpe recente como reposição da ordem patriarcal excludente, daí a cena de Dias e Vieira

trazer o desfile de figuras grotescas que definem o teatro *kitsch* da política que é repetição do ritual do poder na tradição autoritária da elite brasileira. Não é a toa que, de 67 em diante, o cinema brasileiro passou a trabalhar muito com o conceito de patriarcalismo, mesmo o cinema de esquerda, o cinema político. É que o Tropicalismo fez o inventário do *kitsch* patriarcal já com uma ironia distinta da exasperação sério-dramática de Glauber.

VINTÉM – *Em Deus e o Diabo ele dialoga com a tradição mítica, mas o filme não extrai sua força de um realismo muito candente?*

ISMAIL – Existe uma consciência muito forte no Cinema Novo de que a representação de certos problemas sociais já tratados pela literatura ganha um impacto diferente pelo próprio fato de surgir na imagem cinematográfica. O cinema seria um fator diferencial no que se refere ao significado político imediato, criando a possibilidade, ainda que assumida então de forma ingênua, de atingir os espectadores a quem aquele debate dizia respeito. A convicção de que se conseguiria alguma coisa de efeitos políticos imediatos animou *Deus e o Diabo*. Já em *Terra em Transe*, Glauber não tem mais a mesma ilusão: é um filme feito para um público específico do Cinema Novo, estudantes universitários, professores, público urbano, e aí ele prefere adensar a violência simbólica do filme dirigida a uma platéia de esquerda – um convite à autocrítica.

VINTÉM – *O que você avalia como legado importante dessas diversas experiências formais?*

ISMAIL – Isso varia conforme os estilos adotados. Um filme como *Vidas Secas*, feito a partir do romance do Graciliano, tem, entre outras contribuições, a virtude de inaugurar uma relação com o espaço sócio-geográfico do sertão que deixa de ser puramente literária ou uma série de dados numéricos. Ele faz uma fenomenologia e produz uma compreensão nova do sertão, a casa, a roça, a sucessão das gerações, os instrumentos de trabalho. Num artigo do Roberto Schwarz sobre *Os Fuzis* um ponto central observado é a diferença de fisionomia entre os soldados que são urbanos e, portanto, como nós, e a fisionomia dos retirantes que permanece opaca, enigmática. Glauber pictorializa o sertão, transforma a relação com

aquelas fisionomias encontradas no local pela sua inscrição numa iconografia relacionada aos temas bíblicos e barrocos. Para ele, o que vale é a forma capaz de expressar a vivência dessas populações, não apenas as suas condições materiais. O aspecto mítico em todos os filmes do Glauber está calcado na idéia de que há nas vivências populares uma energia e um impulso vital de renovação que é importante. E não é simples alienação. É uma experiência que tem claros limites, mas é essencial. Até o fim, em *Idade da Terra*, você tem a idéia de que o artista tem que trabalhar com esse lastro, nunca recusá-lo. Daí porque sem o lado mítico você dissolve o projeto. Porque ele não é um projeto de uma esquerda que herda o iluminismo do século XVIII, como você tem na tradição marxista. Ele trabalha com a idéia da liderança, a idéia de uma salvação gerada por um projeto de organização política que passa pelo carisma. Isso está presente no Glauber o tempo todo: a idéia de que a resistência à ordem burguesa é lastreada por um impulso que passa pelo mito, não pela pedagogia iluminista.

VINTÉM – *Não existe nessa escolha o risco de a forma também se tornar carismática e incorporar alguns dos problemas do seu objeto? Seria possível dizer que a forma do cinema de Glauber também é algo populista e carismática na sua tentativa de lambear o coração do mito?*

ISMAIL – O cinema moderno, não só o brasileiro, está permeado de cineastas que, na sua oposição à mercadoria, na sua oposição ao cinema industrial clássico, incorporaram um estilo de trabalho e uma maneira de entender a imagem que é fundada na reflexão sobre o mito e a imagem. Bresson, Rossellini... O próprio Pasolini tem uma frase que eu cito no prefácio ao livro de Glauber: “Enquanto marxista, eu vejo o mundo de um ponto de vista sagrado”. É Glauber. Ambos têm como fundamental a crítica da cultura burguesa, a crítica do capitalismo mercantil, mas não feita a partir de pressupostos de uma superação dentro de uma cultura laica; se há luta de classes, esta se apóia também em parâmetros culturais em que tem toda a força no plano simbólico. É curiosíssimo isso: estão juntas a política como um jogo de forças onde o carisma é fundamental e a

“Cidade de Deus corresponde à ideologia das ONGs: ou Arte ou Barbárie.”

política como expressão da luta de classes. Dos modernos, os mais laicos, de um marxismo sistemático, é a dupla Straub-Huillet, e também o Godard de 1967 a 1970, pois mais tarde o próprio se voltou para uma reflexão sobre a relação entre cinema e o mito, em sua encarnação feminina: *Je vous salue Marie*, *Passion*, sem abandonar sua crítica irônica ao mundo da fábrica e da exploração do trabalho

VINTÉM – *A questão do mito é forte no Terra em Transe...*

ISMAIL – Está na metáfora do transe. O golpe é o transe, é o carisma, o transe de todas as forças, da esquerda e da direita. É o momento mítico da ruptura. E no transe, Dias ainda é a força maior. A batalha final é de transes, não é uma batalha militar, é o confronto dos dois discursos. O Dias cada vez mais vital, poderoso, eloqüente, subindo sozinho, e o populismo se enfraquecendo, até o Vieira acabar – na sua impotência – falando no povo. Para o Glauber o problema é que a nação não existe. É um projeto que, para se constituir, precisa passar por uma grande crise. Daí porque a luta armada é um grande tema para ele. Mas a luta armada vem como momento simbólico de expressão de uma crise em que há a possibilidade de você dar o grande salto. E este salto será a constituição da nação. É o contrário da lógica do *western* americano. No *western* você tem uma nação pronta, que celebra a sua formação através de seus heróis civilizatórios. O Glauber, no *Deus e o Diabo*, tem muita coisa a ver com o *western*, mas, para ele a ordem vigente no mundo não é civilização, e o Brasil está num momento de formação sempre adiado. Daí a exasperação em relação ao movimento da história em seus anos de vida, que vê confinando suas esperanças: na pequena cidade do sertão, Jardim das Piranhas, no filme *Dragão da*

Maldade (1969), tudo o que lá acontece é uma espécie de sobrevivência de uma tradição heróica já sem a potência anterior; é lá que se busca a reserva moral do impulso para a revolução, mas a temporalidade da tecnologia e do capitalismo já corroeu tudo. O filme é o reconhecimento dessa corrosão trazida pelos traços de modernidade. A reação de Glauber é diferente da que ocorre hoje, com o sertão dos filmes pernambucanos. Em *O Baile Perfumado* ou *Árido Movie* existe um diálogo com o Glauber, mas eles têm uma postura de paródia, constroem um sertão *pop*, estão num momento em que o passado é um grande repertório de imagens, sem conflitos tão definidos, um prolongamento da cidade. O *Lampião*, no *Baile Perfumado*, é um ícone *pop*, uma capa de *long-play*... Eles estão refazendo a imagem daquele universo mítico e retirando dele a sua condição de cosmo coerente capaz de servir de lastro para uma alegoria nacional, de uma ordem coesa e totalizante capaz de representar o Brasil.

VINTÉM – *Você está dizendo que o cinema nacional de hoje tem um espírito mais integrador em relação ao mundo da cultura industrial?*

ISMAIL – Não é uma euforia em relação a esse mundo, não é uma adesão simples, mas parte do cinema brasileiro contemporâneo se sente à vontade com a construção irônica, na chave *pop*. É uma coisa que apareceu na época da Tropicália e vem sendo retomada: um diálogo com esses influxos todos da contemporaneidade que vêm através do mercado e da relação com o cinema mundial.

VINTÉM – *Um diálogo que, radicalizado, se converte na adesão plena à forma-mercadoria.*

ISMAIL – Quando há um imperativo de estabilização de uma cinematografia, este tem sido o caminho, que reconheço problemático; mesmo assim, no cinema brasileiro é excepcional acontecer um filme em total conjunção com o grande público de mercado. Na quase totalidade do tempo, o cineasta se vê como um sujeito que está fora da festa da integração do imaginário nacional via mercado, que só ocorreu, de fato, na televisão. São os deslocados da festa, os que ficam na antecâmara do grande jogo, tal como metaforizou Ugo Georgetti em *Festa*. A produção militante de esquerda dos anos 60 e 70 estava também do lado de

fora. Entretanto, ela se considerava portadora de uma legitimidade que a autorizava a falar em nome da nação a construir. Hoje ninguém se considera mais porta-voz de nada e a idéia de nação está em crise.

VINTÉM – Não é por que a maioria pouco se esforça para compreender as novas forças populares em movimento?

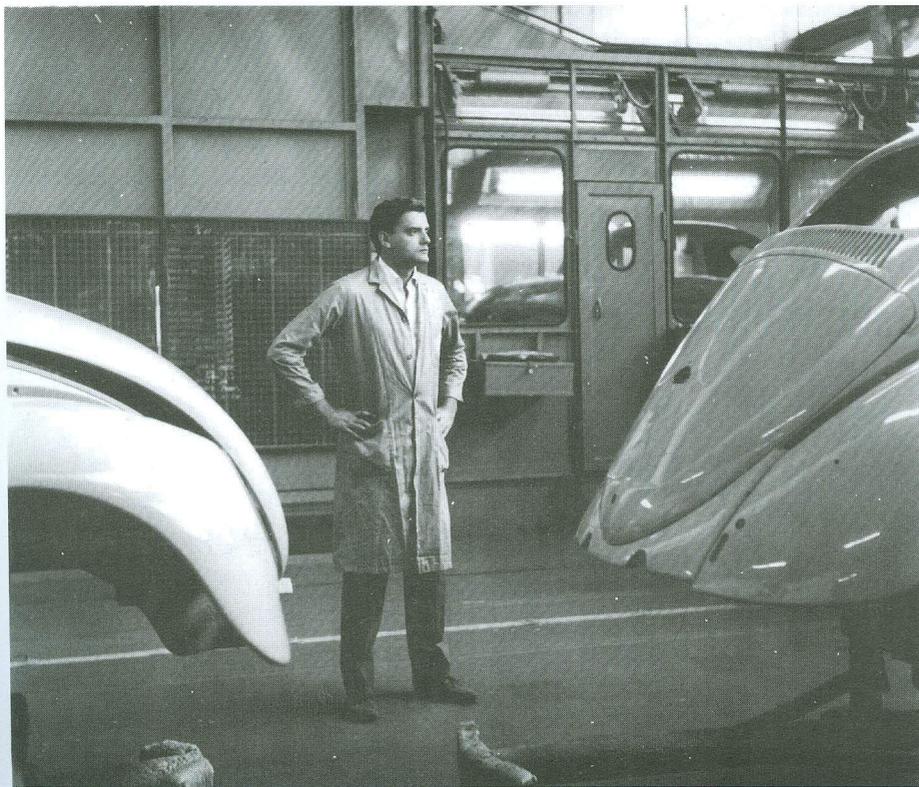
ISMAIL – É que o sentimento de um mandato popular conferido ao artista desapareceu. A postura mais crítica hoje é de negação do mercado; assumir o pequeno público, o confinamento. Em Júlio Bressane e em outros experimentalistas, a questão é assumir a subjetividade, explorar seus caminhos, sem calcar o projeto em nenhuma idéia de vínculo com forças sociais. Ou, por outro lado, existe uma tendência a dialogar com aquela constelação modernista do Cinema Novo, só que numa versão mais ajustada ao mercado em sua dramaturgia, como no caso do Walter Salles. E uma terceira postura é a dos irreverentes céticos,

semelhantes a uma certa iconoclastia corrosiva dos anos 70. Eles consideram que o mais legítimo na atual conjuntura é fazer o inventário das iniqüidades. Um exemplo é *Cronicamente Inviável*, do Sérgio Bianchi. A grande maioria dos cineastas, porém, se insere no imperativo do entretenimento e da conquista de uma fatia maior do mercado, em parte como resposta à situação marginal do filme brasileiro na percepção do público.

VINTÉM – Mesmo que a crença no “mandato popular” possa ter algo de falso, essa ideologia parece ter gerado no passado uma arte cinematográfica melhor do que a atual. Você concorda?

ISMAIL – Concordo e isso se deve a uma percepção aguda do momento histórico. Já tive discussões com pessoas que trabalham com a idéia de que tudo aquilo foi um grande fracasso. Para quem diz

que “o Cinema Novo fracassou” eu responderia: produziu uma cinematografia de grande densidade, de grande interesse, e vai continuar sendo motivo de atenção, debate, como a maior referência para quem quer fazer filmes hoje no país. Se politicamente aqueles filmes não tinham um grande público, tinham uma linguagem muito complexa decorrente de duas demandas nem sempre fáceis de compatibilizar: a demanda da militância imediata e a da inserção na tradição cultural do modernismo. Essas demandas estabelecem uma tensão interna extraordinária nos projetos, tensão responsável pela grande qualidade do que de melhor se fez. Os valores e conceitos utilizados naquele momento correspondiam a uma



São Paulo S/A, Luis Sergio Person, 1965

movimentação histórica e houve a percepção de que se vivia numa encruzilhada de mundos.

VINTÉM – *Sem essa dimensão histórica, as forças em tensão se tornaram cascas sem conteúdo, esvaziadas até como modelos...*

ISMAIL – É curioso que a idéia do nacional-popular tenha sido incorporada pela televisão. Dias Gomes, Lauro César, Ferreira Gullar contribuíram para isso. Isso chega aos mais novos, como Guel Arraes, que dá continuidade ao projeto através do diálogo com a obra do Suassuna, agora em uma virada francamente mercadológica.

VINTÉM – *Não é a versão cordial do projeto nacional-popular... que já devia ter algo disso na origem?*

ISMAIL – É a versão pragmática do projeto, voltada para um cinema de resultados. A cultura popular passa a ser um referente para um cineasta que assume o gosto médio e acredita que dentro do gosto médio ele pode trabalhar numa chave de qualidade pelo conteúdo que dramatiza. Ele estrutura a obra como um melodrama e ao mesmo tempo tem a convicção de que está dando continuidade à defesa de um Brasil possível, como no caso dos filmes do Walter Salles que retoma o princípio da esperança em termos de um senso comunitário cristão e constrói parábolas bíblicas, como a história do Josué que volta para a família fugido do inferno da cidade, o lugar da violência, da exploração, da tristeza, da alienação. A volta ao sertão aqui tem também uma dimensão *pop*, pelo lado *clean* quase hiperrealista nas cores, mas numa aceção distinta da que vemos nos pernambucanos

VINTÉM – *Você não acha que muito disso se deve a uma incompreensão dramaturgicamente elementar: eles insistem em mostrar a dimensão histórica como secundária em relação aos dramas subjetivos, como pano de fundo dos conflitos individuais? Um entendimento dualístico das relações entre indivíduo e história, sem relação dialética? Diante disso, a postura mais radical não seria a do Bianchi, cujo negativismo demonstra, pelo menos, apesar do equívoco de achar que destruição é revolução, a vontade de incorporar a história na forma?*

ISMAIL – Sem dúvida. Por isso é que o *Cronicamente Inviável* teve impacto singular, pela diferença. E os cineastas que estão conseguindo ser mais inventivos na forma

são aqueles que tentam novas recusas do padrão hegemônico de dramaturgia, procurando vincular forma e situação histórica, como o faz Andrea Tonacci em *Serras da desordem*, extraordinário exemplo de interação entre os estilos, ficção e documentário, que trabalha a tragédia do extermínio da população indígena a partir de um caso singular, mas faz o percurso do índio protagonista adquirir uma dimensão alegórica pelo modo como o filme dá forma à invasão da técnica e da potência armada dos brancos, incluído aí o cinema como instrumento de inscrição do Outro em minha perspectiva. O regime alegórico de reflexão permanece e tem exemplos variados, alguns em diálogo com Glauber e o Cinema Novo, mas que pensa hoje o social numa chave tendencialmente ética – é o caso do Cláudio Torres no *Redentor* que traz as indagações religiosas a partir do drama de família que mistura Oduvaldo Viana Filho (a força corrosiva do dinheiro no drama) e Nelson Rodrigues (o ressentimento e o fracasso da figura do pai).

VINTÉM – *Uma abordagem destoricizada, privatista?*

ISMAIL – Ou historicizada pela via do que hoje é o senso comum, ao fazer da corrupção o grande problema. Neste filme, volta de forma indireta a questão do populismo e da religião, esta degradada como item de um supermercado teológico que se configura também como um teatro populista, nisto lembrando a reflexão de Glauber sobre a continuidade do populismo, tema que a situação política atual mostra ser de fato importante. Na política

“O cinema ‘de resultado’ imediato é contemporâneo, no espírito, ao pragmatismo do Lula.”



Cidade de Deus, Fernando Meirelles, 2002

brasileira de hoje, o Socialismo é pura retórica, está fora da vista. Os nomes não correspondem mais às coisas. E a força determinante se mostra na vitória de um economismo tecnocrático que descarta a política, que se reveste da máscara populista. É importante discutir o motivo de essa postura pragmática estar tendo êxito. O que sustenta Lula é o seu pragmatismo.

VINTÉM – *É possível relacionar esse estilo pragmático do PT do Lula a uma certa produção de filmes?*

ISMAIL – Se existe uma ala do cinema brasileiro que tem uma postura identificada com o PT é a do Rio Grande do Sul: Jorge Furtado, Giba Assis Brasil, Gerbase, Ana Azevedo. A aposta deste grupo é a fatura de um cinema político de resultados, dentro de um diálogo com a televisão, em particular com a Rede Globo. *O Homem que Copiava* do Jorge Furtado é a expressão desse pragmatismo, misto de entretenimento e convite à reflexão pelo que diz a voz *over*. As personagens são pragmáticas, trazem a lei da vantagem para o terreno do pobre, e o filme faz a ironia do gênero popular que garante a sua inserção no espectro visível. A primazia do resultado imediato é contemporânea, no espírito, ao pragmatismo do Lula. Não tem nada de romantismo nesse projeto, e não há aí a presença da tradição do Cinema Novo. Se existe um lugar

aonde o Glauber não chega é no Rio Grande do Sul. O Jorge Furtado disse uma vez: o melhor filme brasileiro dos anos 60 é *Todas as Mulheres do Mundo*, do Domingos de Oliveira. *O Homem que Copiava* se vincula a um desejo de juntar a comédia romântica *comme il faut* a aulas sobre o dinheiro, sobre a mercadoria, sobre o capitalismo.

VINTÉM – *Aulas da boca para fora porque tudo se resolve com um bilhete premiado.*

ISMAIL – Mas ironicamente...

VINTÉM – *A ironia como último véu do vale tudo.*

ISMAIL – Claro. Os cineastas estão nos dizendo isso: vivemos entre o pragmatismo do pobre e o ressentimento da classe média. Esses filmes em que aparecem pobres mostrados como pragmáticos bem sucedidos nos confrontam com a ambigüidade, e não se trata de esperar uma crítica mais funda. Em *Cidade de Deus*: Buscapé se salva porque é pragmático. Não tem nada que o Buscapé diga que represente algum valor que se oponha aos valores daquele inferno no qual ele vive. Vale o filme-de-ação.

VINTÉM – *Por que Cidade de Deus foi um filme tão celebrado no nosso meio intelectual de esquerda se é um filme com*

tantos elementos conservadores na forma e tão equivocados na avaliação das causas sociais da miséria?

ISMAIL – Bem...para mim esse filme é a máxima expressão do cinema brasileiro de resultados. Tem o pragmatismo dos cineastas da nova geração. Toma uma questão social contundente e trabalha para criar, no plano formal, uma representação enxuta da guerra. O fato de ter trabalhado com o grupo de teatro *Nós do Morro* gerou um curto-circuito interessante (o corpo e a fala dos meninos), mas a carpintaria dramática do Bráulio Mantovani é mais clássica e ajusta o livro do Paulo Lins à receita: protagonista, antagonista, ressentimento, a cadeia da vingança. Buscapé não entra na cadeia da vingança porque ele tem medo, tem um recuo que o faz encontrar a saída da fotografia – o que corresponde à ideologia das ONGs, ou Arte ou Barbárie. Agora, o impacto do filme se liga a sua capacidade de gerar um sentimento de verossimilhança junto a um grande público, por trazer ao primeiro plano esses meninos da comunidade. É um gesto, curiosamente, afinado ao Neo-Realismo. Olha o paradoxo de um filme que não faz a recusa da violência sair de uma opção ética, mas que conecta essa recusa a uma auto-afirmação do talento, no melhor espírito ONG.

VINTÉM – *E por que predomina essa tendência a domesticar a imagem – mesmo no caso de um material rico como o livro de Paulo Lins?*

ISMAIL – Há uma dificuldade cada vez maior de viver aquelas tensões que produziram o grande cinema moderno, agora resolvidas em favor da busca da comunicação que acaba por gerar uma rendição aos padrões estéticos dominantes.

VINTÉM – *Você é um crítico muito cuidadoso na análise formal do objeto e, ao mesmo tempo, procura dialogar com os gêneros tradicionais. Em que medida uma análise pautada por gêneros não acaba por endossar uma certa tolerância com um padrão formal surgido num contexto histórico específico? Sendo mais direto, a análise de um filme à luz do conceito de melodrama não pode, às vezes, endossar a prática melodramática em geral, que sabemos ser um dos pilares da representação na indústria cultural?*

ISMAIL – Em primeiro lugar, eu diria que algumas categorias não me parecem ser problemáticas *per se*. Não tenho, por exemplo, problema com o conceito de alegoria, nem quero julgar o melodrama em abstrato. Não aceito a dicotomia realismo versus alegoria. A coisa é mais complicada, como evidenciou Walter Benjamin. A alegoria é uma forma, um trabalho de figuração que permite fazer correlações com a conjuntura histórica, inclusive a atual. Quanto ao melodrama, o gênero aparece nas minhas análises sem nenhuma positividade. Quando eu falo da tradição hollywoodiana, sempre essa questão do melodrama está presente como um problema. E existem muitos casos nos quais reconhecer a potência do gênero é fundamental, mesmo num processo de recusa. Não dá pra analisar o Visconti sem pensar que ele é alguém que está o tempo todo na fronteira, incorporando a ópera, seja no *Rocco* ou no *Leopardo*. A verdade atual, porém, é que são poucos os casos em que um cineasta vai contra a tendência melodramática, procurando uma inserção histórica diferente. Na situação brasileira de hoje, a pesquisa crítica de alternativas ocorre mais no documentário que na ficção.

VINTÉM – *É por que a tradição do documentário foi menos interrompida pela ditadura?*

ISMAIL – Com uma diferença importante: quando um documentarista dos anos 60 fazia seu filme, ele considerava as pessoas com quem conversava nos filmes como representantes de alguma força social, de alguma classe ou de algum grupo. Hoje em dia, ninguém toma ninguém como representante de nada. Predomina a singularidade do indivíduo. O próprio Coutinho assume isso. Naquela constelação de pessoas que prestam depoimento, o que interessa a ele é o que elas têm de singular, não o que elas têm de representativo. Ele busca o sujeito. E o documentário está vivo porque oferece ao espectador, pelo menos, um sujeito que surpreende. É por isso que Coutinho evita o narrativo. Ele evita ao máximo qualquer coisa que a pessoa diga que a insira num clichê ao qual ela está habituada. Então, com isso, joga esse sujeito fora do espaço reificado. Mas numa situação ficcional, na qual você tem de construir a personagem, como fazer? Veja... é preciso ex-

plicar o funcionamento dessas obras, e eu não queria que isso desse a sensação de uma conciliação com esses objetos.

VINTÉM – *Você é, hoje, o nosso grande crítico de cinema. E, talvez por isso, por ter uma capacidade rara de pensar a forma artística e suas implicações históricas, o leitor de esquerda deseja que você influencie ainda mais o debate. Você acha que isso é possível na situação atual do cinema brasileiro?*

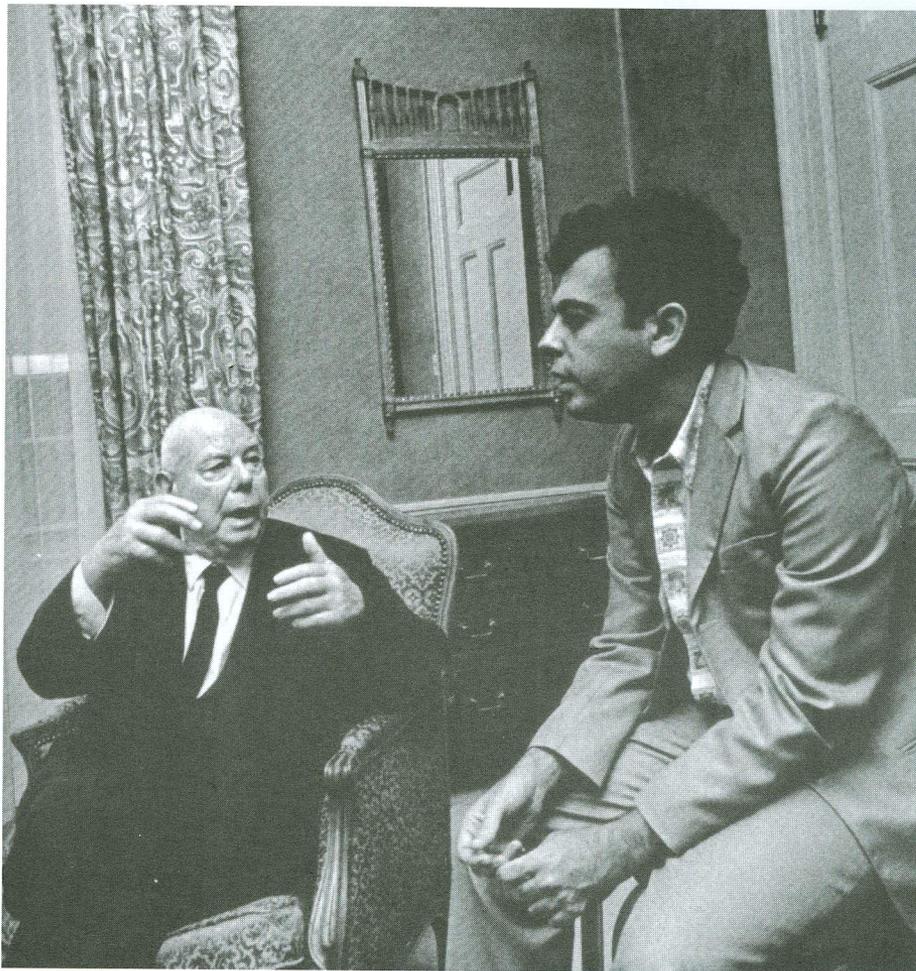
ISMAIL – É o que eu tenho tentado. E se às vezes não aparece uma contundência que seria esperada em relação a determinados filmes é também porque só agora estou em condições de armar um quadro teórico comparativo entre aquele momento dos anos 60 e 70 e o atual. Por outro lado eu evito repetir o mote de que o cinema do passado é melhor do que o de hoje. Isso só vai entrar no meu discurso no momento em que eu sentir que essa questão pode ser produtiva. É por isso que até aqui preferi ser descritivo, embora tenha me posicionado com muita clareza com relação ao que eu gosto e o que eu não gosto. Mas vocês acham que o que eu observo vai ter alguma incidência no que o Meirelles pensa ou vai fazer da vida?

VINTÉM – *Acho que vai.*

ISMAIL – *Você está preocupado com o problema de posicionamento, não é?*

VINTÉM – *Num caso como o teu, de um crítico fora do comum.*

ISMAIL – *A tradição dentro da qual estou inserido, que é a tradição da Cinemateca, que vem do Paulo Emílio talvez crie uma dificuldade. Ela lida com um paradoxo que*



Jean Renoir e Glauber Rocha

atormentou até um cineasta como o Glauber: não se pode ignorar que a viabilização de tudo aquilo que você valoriza, em grande parte, depende da existência desta versão local daquilo que você desvaloriza, que é a indústria de cinema. Mas é preciso repensar essas questões. É bom ter uma conversa como essa fora do ambiente do cinema. A política, no teatro, está sendo pensada de forma mais incisiva; esta inquietação nos desafia. ■

Entrevista realizada por Sérgio de Carvalho, João Carlos Guedes da Fonseca, Cláudia Mesquita, Lia Urbini, Martin Eikmeier, Marco Dutra, Caetano Gotardo