

# Entrevista de Ismail Xavier à Revista PRAGA nº 9

por Leandro Saraiva

A obra de Ismail Xavier estabeleceu um novo patamar para o pensamento sobre cinema no Brasil. Os livros de seu início de carreira, *Sétima Arte: um culto moderno*<sup>1</sup> e *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*<sup>2</sup>, este último acompanhado pela antologia de textos clássicos *A experiência do cinema*<sup>3</sup>, forneceram ao país um mapeamento das teorias do cinema no século que se tornou instrumental básico para qualquer interessado na área. Completa essa sólida base o pequeno, mas profundo, *Griffith: o nascimento de um cinema*<sup>4</sup>, que estabelece o necessário contraponto ao variado quadro de explorações teóricas apresentado nas outras duas obras, pela exposição, ao mesmo tempo rigorosa e abrangente — marca do grande crítico —, do cinema da metrópole.

Na fase seguinte, Ismail escreveu dois livros que, por sua profunda imbricação entre a análise detalhada da fatura de filmes e o grande vôo interpretativo do lugar das obras no panorama cultural geral, acabam por intervir nesse mesmo panorama. A leitura dos primeiros filmes de Glauber em *Sertão Mar: a estética da fome*<sup>5</sup> dá concretude ao recorrente e vago epíteto de “barroco” para caracterizar a obra do mestre do cinema brasileiro moderno. Seu outro livro *Alegorias do subdesenvolvimento*<sup>6</sup> é provavelmente a mais

densa contribuição da crítica cinematográfica à cultura nacional. Nele, Ismail utiliza-se criativamente da diferença entre a alegoria clássica, pedagógica, reveladora da verdade, e a alegoria moderna, que figura a opacidade e a angustiada fragmentação do mundo contemporâneo, para interpretar o percurso do melhor cinema brasileiro no momento do mergulho do país no inferno da ditadura militar.

Nos últimos tempos, Ismail tem se dedicado à produção de artigos que visam iluminar, por diferentes ângulos, a situação contemporânea, complexa e dolorosa para os que mantêm esperanças emancipatórias na arte e na vida. Um dos vetores de seu trabalho direciona-se à compreensão das estratégias do cinema imperial, como pode ser visto na análise em torno de *Forest Gump*<sup>7</sup>, que revela a permanência da matriz griffithiana no cinema hollywoodiano atual, sob o manto pseudo-renovador e domesticante da apropriação das experiências modernas. Uma reflexão assemelhada, acrescida por um esboço dos usos daquela mesma matriz melodramática pelo cinema moderno, pode ser encontrada em *Melodrama ou a sedução da moral negociada*<sup>8</sup>, onde, digamos, a ponta do iceberg em pauta é o pós-moderno *Titanic*.

Na outra vertente desse trabalho orientado por uma visão que situa o local em relação ao mundial, estão os ensaios sobre o cinema brasileiro, com destaque para a revisão da obra de Arnaldo Jabor, incluída sua fase de cronista<sup>9</sup>; o ensaio sobre os sentidos histórico-culturais dos diferentes momentos das versões cinematográficas de Nelson Rodrigues<sup>10</sup>; e, numa atualização dessa percepção de uma determinada vertente rodriguiana que se anuncia como dominante no país, o trabalho apresentado pelo crítico no último Festival de Brasília sobre o “cinema do ressentimento”.

Agora, numa longa entrevista para a Revista Praga de junho de 2000, Ismail analisa diretamente o cinema brasileiro dos anos 90 e, mobilizando seu vasto repertório crítico, faz um diagnóstico inédito sobre o período, nos revelando tanto caminhos esboçados, linhas de fuga, como estruturas estéticas arraigadas, em sintonia com o momento nacional, que estabelecem limites estritos para nosso cinema.

A reflexão de Ismail inicia-se pela apresentação da crise da representação, fundamental para todo cinema contemporâneo, que luta por encontrar imagens capazes de alguma revelação em meio à onipresente enxurrada imagética. Logo a seguir a questão se especifica, situando o desafio do cinema no contexto brasileiro, dominado pelo sucesso da Rede Globo no projeto de construção de uma versão mercantilizada da identidade nacional-popular. A outra face do mesmo processo retirou do cineasta o mandato de porta-voz

<sup>1</sup> Xavier, Ismail. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1978

<sup>2</sup> Xavier, Ismail. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1977

<sup>3</sup> Xavier, Ismail (org.). Ed. Graal Rio de Janeiro, 1983

<sup>4</sup> Xavier, Ismail. Ed. Brasiliense, 1984

<sup>5</sup> Xavier, Ismail. Ed. Brasiliense/Embrafilme, São Paulo, 1993. Sobre o barroquismo de Glauber ver também o ensaio

“Glauber Rocha: le désir de l’histoire” in *Le Cinema Brésilien*. Centre Georges Pompidou.

<sup>6</sup> Xavier, Ismail. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1993.

<sup>7</sup> “Parábolas cristãs no século da imagem”. *Revista Imagens*, nº 5.

<sup>8</sup> Xavier, Ismail. *Folha de São Paulo*, 31/05/98, *Caderno*

*Mais*, pp. 8-9

<sup>9</sup> “Pais humilhados, filhos perversos” e “Vícios Privados, Catástrofes Públicas”. Xavier, Ismail. *Novos Estudos Cebrap* nº 37 e 39 (respectivamente)

de uma coletividade rumo à emancipação. Ismail, sumariando as idéias expostas em seus livros, identifica a raiz dessa radical mudança, “da alegoria da esperança à alegoria do desengano”, já nos filmes do primeiro momento pós-golpe.

A grande novidade dos anos 90 estaria numa explícita reaproximação com essa história, num movimento na contramão do cinema dos anos 80, que procurou fazer tábula rasa da experiência anterior.

Entretanto, esse reatamento se dá, segundo o crítico, em termos bastante específicos, que vão sendo desenhados na entrevista através de sucessivas interpretações de filmes e conjuntos de filmes, organizadas segundo questões que se revelam as linhas de força do cinema da última década.

Num primeiro movimento, Ismail desqualifica o pretensível valor da tão proclamada “diversidade”, afirmando que “nessa tônica da convivência sem discussão (...) contamina-se o processo cultural de um espírito corporativo”. Sob a tal “diversidade” ele encontra recorrências bastante significativas. À parte o “cinema poético, experimental (Bressane, Djalma Batista, Mazagão) ou os mestres do documentário (Eduardo Coutinho, João Moreira Salles)” e os filmes que se pautam por um grande espetáculo calcado num naturalismo já largamente codificado (Barretos, Resende), Ismail diz que “o que vale é comentar os filmes que se movem no entre-lugar (...) incluindo o trabalho de Tata Amaral, Beto Brandt, Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Murilo Salles, Domingos de Oliveira, Sérgio Bianchi, Hector Babenco, Carlos Reichenbach, Ugo Georgetti e Helvécio Raton, entre outros”.

Esse núcleo estaria às voltas com a problemática da representação, em diálogo com os gêneros mas tentando, ainda que

timidamente, incorporar marcas do real, da experiência social. No clima geral de desconfiança da imagem que Ismail caracteriza como o pano de fundo para esses realizadores mais conscientes, esse esforço se dá através de uma carpintaria dramaturgicã “de corte clássico”, que se esmera na composição de perfis psicológicos e conflitos morais, sinalizadores de um mal-estar que permanece sem análise de suas raízes sociais.

Esse cinema que evita avançar diagnósticos, embaraçado pela referida perda de mandato, não se furta, entretanto, da disputa pela identidade nacional. Ela agora surge, coerente com a psicologização, na forma de “caráter nacional”, e reafirma sua vontade de ligação com o cinema anterior pelo uso recorrente de “espaços emblemáticos - sertão e favela - ou personagens emblemáticas na reflexão sobre a violência na história, como o cangaceiro”.

Ismail demonstra a mudança ocorrida na reelaboração dos modelos através da análise de cenas-chave da representação, atual e anterior, do bandido social e descobre no cinema brasileiro contemporâneo, diferente dos diagnósticos estruturais, uma violência que se fragmentou e particularizou e que se combina com a ausência das forças que dominam de fato o jogo, sempre incompreensíveis ou inalcançáveis.

Essa visão de um mundo de violência às cegas não resulta, entretanto, numa alegorização dilacerante, como em momentos anteriores mas, conforme a matriz dramaturgicã que Ismail identifica como presença geral, numa encenação de “encontros singulares”, intra-subjetivos (frequentemente - outra marca da época - envolvendo personagens em circulação internacional), frente aos quais as forças sociais aparecem não como determinantes, mas como exterioridades

que impedem a plena realização dos encontros.

Numa versão que Ismail vê como uma das principais características de nosso atual cinema, esse fracasso dos encontros assume a tonalidade do ressentimento. “Dentro do quadro geral de darwinismo social e luta encarniçada, os tempos da guerra civil urbana de todo dia se representam na cena doméstica (...) Não surpreende que o mecanismo recorrente, considerada a hegemonia da cena familiar, envolva obsessão, enredamento no passado, cadeias de vingança, como nas peças de Nelson Rodrigues”.

Outra vertente desses encontros malogrados é o que Ismail chama de “humanismo multicultural” que, ao invés da vingança obsessiva, apresenta a impossibilidade, por motivos sociais não desenvolvidos, desses encontros “humanos”. É nessa faixa que se localizam os filmes que oferecem a redenção moral do encontro bem sucedido, uma catarse compensatória e melodramática às durezas do mundo. Filmes esses que, na avaliação do crítico, se são frustrantes em seu rebaixamento simplificador da reflexão, não são mais graves que a “desqualificação universal” da vertente do ressentimento.

Ambas vertentes, em sua psicologização moralizante, despolitizam a representação, estando aí o principal limite que nosso cinema recente se auto-impõe.

Pela densidade na “costura” entre temas e conceitos e pela precisão na análise das características pertinentes em cada um dos muitos filmes abordados, o balanço do cinema dos anos 90 apresentado na entrevista passa, desde já, a ser referência obrigatória na bibliografia sobre o cinema brasileiro.

<sup>10</sup> “Nelson Rodrigues no Cinema (1952-1998)”. *Cinemas* nº19