

Cinema: meio ambiente e crítica cinematográfica Ismail Xavier*

Ismail Xavier*

Entrevista

Pedro Plaza - Do ponto de vista da história do cinema não se conhece um gênero chamado "cinema ambiental". Que problemas e contribuições emergentes você apontaria nessa organização institucional de filmes como cinema ambiental, a partir do exemplo do FICA?

Ismail – Acho que a criação desse gênero tem a ver com a consolidação de toda uma área, tanto no jornalismo quanto na produção, na pesquisa e no debate político. Tem a ver com a consolidação dessa questão do meio ambiente como tópico considerado central, hoje, para o futuro da humanidade. Já que esse recorte, a partir da categoria meio ambiente, passou a existir na sociedade e a ter um papel central no próprio encaminhamento da discussão política, não me surpreende que isso marque a sua incidência no campo do cinema e origine uma série de festivais que, em geral, são produzidos em função dessa convergência de interesses entre o pessoal da área de cinema e pessoas ligadas ao debate sobre a questão do meio ambiente, sejam elas jornalistas, cientistas ou ativistas de diferentes instituições. Isso gera, para a crítica, um problema: o que significa cinema ambiental? É um termo que tem como critério de definição o assunto sobre o qual o filme está falando. Não é uma categoria formal, portanto, não é uma categoria

*Entevista concedida em junho de 2003 durante o FICA, Festival de cinema e vídeo ambiental de Goiás, aos professores da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da UFG, Venerado Ribeiro de Campos, Lisandro Nogueira e Pedro Plaza.

** Ismail Xavir crítico, autor de vários livros sobre cinema e professor da Escola e Comuicações e Artesa de USP.

estética. É uma categoria exclusivamente temática, que gera problemas porque você pode ter um filme que estará trabalhando um outro problema, mas que terá uma dimensão forte ligada à questão ambiental. É claro que fica fluido o critério de inscrição de um filme nessa categoria, o que não é surpreendente porque todos os gêneros, mesmo os que têm um critério formal, são instáveis, cheios de zonas cinzas de fronteira. Por exemplo, aqui no próprio FICA, teve aquele filme hindu (*Hrumatran*, Índia, 2002) que é um drama de família, mas que um dos itens é a questão da derrubada das árvores: tem o avô que está querendo preservá-las, que ensina para o neto essa consciência de meio ambiente. É difícil você dizer: “Esse filme não tem nada a ver com a questão ambiental”. Então, o Festival é interessante porque gera a discussão e parece que ao longo das suas versões isso tem sido debatido e agora, no 5º FICA, é que está claro que na pré-seleção esse critério valeu. Tanto é que, realmente, entre os filmes, 99% estavam inscritos com bastante nitidez nessa rubrica “Meio Ambiente” e a própria atitude do júri oficial confirmou esse privilégio dado ao aspecto temático. Já podemos falar genericamente que o critério temático foi fundamental para a premiação. Os momentos em que membros do júri trouxeram os filmes para a pauta de discussão – que, do ponto de vista formal, eram mais interessantes do que os filmes que acabaram sendo premiados – acabaram não ganhando maior espaço. O júri acabou tendo um critério relacionado com o tema, a contundência com que determinado tema está colocado no filme. Tanto é que o filme canadense (*Le bien commun l’assault final*, Canadá, 2002) – que é o mais sintético, que faz um apanhado mais grandiloquente da questão – é um filme com todos os méritos político-ideológicos, mas que, formalmente, deixa muito a desejar. Agora, como o critério foi esse aspecto temático, é coerente que tenha havido essa premiação.

Lisandro Nogueira – Aí está uma indagação para o futuro. Você não acha que quando se fecha muito nessa questão de um audiovisual que seja ambiental, a gente corre o risco de não acolher filmes que tratam de meio ambiente? Até porque, entre os próprios ambientalistas, o conceito de meio ambiente é complicado, complexo. Se a gente procura uma maneira de acolher o que não é diretamente ambiental, mas que trabalha mais a linguagem cinematográfica, não estaríamos enriquecendo, do ponto de vista da qualidade, esses filmes que vêm para o FICA?

Ismail – Eu acho que seja qual for o critério adotado ou a amplitude com que se acolham as ambigüidades todas, não deve ser perdida de vista a questão ambiental, porque senão descaracteriza de vez. Então, manter isso como uma dimensão importante, mas, digamos, ser mais flexíveis na definição dos limites do que está ou não inscrito no gênero. Porque, veja bem, se está vivendo aqui o mesmo que se viveu nos anos 60, em que havia uma discussão na qual, às vezes, um filme podia ser precário como cinema, mas estava discutindo uma questão que era considerada urgente do ponto de vista político, ideológico. O Cinema Novo teve muito isso. Quantos filmes não são relativamente limitados como cinema? Pega o caso de *Cinco vezes favela* e outros, que tiveram importância porque, naquele momento, havia uma mobilização em torno de determinadas questões sociais. Idem com relação à questão de etnia ou de gênero, masculino ou feminino. Quer dizer, em um festival de cinema feminista, você vai, obviamente, encontrar esse conflito entre aqueles que vão privilegiar o assunto, o que está abordado, o tema ou certas coisas que são ditas, às vezes, até *an passant*, e aquelas pessoas que vão estar preocupadas com a efetiva consistência do projeto, como um projeto estético que, embora tendo que tratar de um determinado assunto, é capaz de se afirmar como um projeto de reflexão que enriquece o repertório de alternativas formais do cinema e, portanto, também debate sobre o assunto. Não estou querendo, obviamente, trabalhar com a idéia de que existe essa dicotomia: de um lado, a estética e de outro, o assunto temático. O que interessa é a capacidade que o filme tem de gerar uma reflexão, pela força com que é capaz de dar forma a um problema. Vou dar um exemplo: um filme interessantíssimo aqui no festival é aquele japonês que se passa em Chernobyl (*Alexei and the spring*, Japão, 2002), que tem implicações no plano do meio ambiente e faz um discurso muito sutil sobre a questão da história ou não-história em relação à vida de uma família de camponeses e que, para mim, foi muito mais rico como sugestão para eu pensar esses problemas todos do que alguns filmes que são muitos diretos na abordagem do tema, mas, por isso mesmo, às vezes, são mais limitados no alcance que têm como imagem, forma, capacidade de sugerir uma reflexão por parte do espectador. Eu acho que esse tipo de recorte temático tende a privilegiar um discurso que de imediato produza efeitos, sendo que, às vezes, é mais interessante você prestar atenção a filmes que, embora de imediato sejam mais sutis ou mais mediados na forma de colocar em pauta

um tema, ao longo do tempo se enriquecem, vão entrando na sua experiência mais e mais. Eles vão fazendo você pensar e, ao fazer pensar, podem fazer você escrever e, ao fazê-lo escrever podem gerar um debate de maior fôlego, justamente porque são obras de grande envergadura. Às vezes, um filme que tem efeito imediato, que produz aquela sensação de contundência, tem um lado reportagem, jornalístico, que tem o seu mérito, mas, ao mesmo tempo, tem os seus limites também. Então, eu acho que o que está acontecendo com essa questão do meio ambiente é o que já aconteceu com diferentes recortes temáticos. Em São Paulo tem aquele MIX Brasil, que é todo ligado a opções sexuais ou a alternativas de comportamento sexuais, mas imagino que ali também deve existir esse problema. Qual é o filme que contribui para a discussão? É o filme que tem mais envergadura enquanto tal ou é aquele que tem efeito mais imediato na colocação do problema? Se você pegar o Eisenstein, que é um exemplo clássico, seus filmes mais experimentais têm muito menos ressonância histórica do que o *Potenkin*, que teve uma história de recepção, uma consolidação como obra considerada de referência no cinema político e que o transformou num ícone. Outros filmes de Eisenstein, que são muito mais interessantes, inclusive para reflexão, são menos discutidos. Acho que em todos os filmes teremos a mesma coisa. Você vai ter o problema dessas tensões entre efeito imediato, a própria envergadura da obra e a capacidade que ela tem de gerar uma discussão de grande fôlego, que consiga ter uma permanência maior.

***Pedro Plaza** – Com relação a esse longa-metragem que foi o vencedor do FICA. Foi dito que o júri considerou a questão da mobilização das mulheres, das pessoas. Eu queria que o senhor falasse sobre ele.*

Ismail – O que foi complicado é que boa parte dos filmes tem o que nós chamamos de vício do vídeo. Como é fácil registrar, não custa mais nada, não tem o problema da película, a produção em vídeo é muito pouco rigorosa na construção. Os filmes são muito – eu diria – desleixados. Essa é a expressão a usar. Não por falta de interesse do realizador, mas por falta de uma experiência anterior com cinema, não sei. Esse filme que ganhou o prêmio tem o mesmo defeito de todos os outros, que é derramar muito o tema, não estruturar na montagem e, às vezes, se prolongar demais, repetir coisas que não precisava. Um pouco

como construir um certo fascínio pelo registro feito. Então, no caso, a força vem de registros importantes que são feitos, inclusive, na hora do confronto das mulheres com as autoridades lá na Índia, etc. As observações feitas na premiação vêm daí. Você tem, de um lado, filmes pouco rigorosos na construção e de outro, filmes como esse canadense, pautado por uma excessiva busca de efeitos. Aquela tentativa de fazer metáfora da gênese da Bíblia e aquela repetição: “aí o *The Bussinessman* olhou e achou que estava bom”, fazendo uma paráfrase da frase da Bíblia. Aquilo, acredito, tem um lado um tanto quanto demagógico que não empana o filme, não prejudica a força desse documentário, que tem momentos extraordinários. Mas nos deu uma sensação muito clara de que, curiosamente, os filmes mais bem estruturados foram os que tinham menos contundência na relação com o problema do meio ambiente, como no caso do japonês feito na Bielorrússia (*Alexei and the spring*, Japão, 2002). Pessoalmente, considero o melhor filme, a melhor produção, a série de TV *A família Kalahary* (*A Kalahary family*, 2002, Namíbia). É extraordinário. Então, veja bem: uma coisa interessante é discutir essa tensão entre a contundência da informação trazida por um filme e o rigor da sua construção. No caso, eu acho que predominaram no Festival a contundência da informação, a urgência do tema, o aspecto dramático, digamos assim, da experiência, o material sobre o qual se trabalhou. Eu vi menos capacidade dos realizadores de organizar o filme como discurso de imagem e som, do que quem tem domínio sobre essa forma, sobre as alternativas que existem, que consegue fazer um trabalho de grande fôlego. Esses filmes estão, em boa parte, muito presos a um efeito imediato. Por exemplo, nesse que ganhou, que é um extraordinário filme, que tem coisas maravilhosas que são colocadas em pauta, prevaleceu um domínio sobre o tema. Isso é um diagnóstico pessoal que, obviamente, pautou o meu comportamento no júri. Mas, de um modo geral, acho que dentro do material que se tinha para premiar, a premiação está muito boa.

Pedro Plaza – Uma das pessoas premiadas disse que o interessante não é mostrar pessoas com problemas, mas sim pessoas com responsabilidades.

Ismail – Não, ela falou o seguinte: pessoas que estão conscientes dos problemas e são afirmativas na sua pressa. Realmente, ela tem

razão, porque, às vezes, você só tem essa coisa de mostrar a pessoa se queixando. Você tem um filme que se queixa, vem outro que se queixa... Chega no terceiro que se queixa, a coisa vai perdendo o efeito, enquanto que ter pessoas que são entrevistadas porque estão militando, porque conhecem o problema e porque têm algo relevante a dizer, que vai além da constatação, do aspecto íntimo do que estão sofrendo, etc, é muito mais rico. Eu acho que a riqueza desse filme, que foi considerado a melhor produção, vem exatamente dessa capacidade que ele tem de articular os problemas, porque a grande maioria das pessoas que falam no filme está trabalhando com o problema, tem domínio sobre a matéria e, portanto, diz coisas que naquele curtíssimo intervalo de tempo que se tem para intervir em um documentário trazem uma síntese que é lúcida, clara, e faz avançar a informação que o vídeo ou o filme estão trazendo. É nesse sentido que ela estava advertindo.

Cidade de Deus e o cinema brasileiro

Pedro Plaza – Há pouco você comparava a matéria narrada e esse domínio formal também em relação ao filme Cidade de Deus, para fazer a passagem para o cinema brasileiro.

Ismail – Você tem, como crítico, um desafio que vem do leque amplo de circuitos dentro dos quais os filmes que você comenta se inserem. Então, digamos assim: você vai discutir um filme do Júlio Bressane e, ao lado, vai discutir a grande maioria dos longa-metragens preocupados com a questão do mercado, com linguagem simples, com efeitos dramáticos geradores de catarse, tudo aquilo que se considera um ingrediente necessário para ter milhões de espectadores. Você fica numa relação que é verdadeiramente falaciosa, porque, em termos literários, você não vai reagir diante de um poema da mesma forma que reage a um romance-reportagem, que pode virar *best-seller*. Você não vai cotejar isso. São duas coisas que você, já de partida, considera pertencentes a mundos diferentes. No caso do cinema, como ainda se trabalha de uma forma, às vezes, um pouco obsoleta, essa idéia de que o cinema compõe uma unidade, coloca no mesmo nicho da cultura produtos de mercados e obras que estão estruturadas para oferecer a quem se debate com elas um outro tipo de experiência. Então, veja bem: como é que você consegue ter critérios para falar disso tudo

como se tudo pertencesse a um mesmo universo? Eu acho isso muito difícil. Então, toda vez que alguém vem e diz: – “Quais são os melhores filmes?”, isso não existe. O que existe é o seguinte: filmes que têm um projeto de mercado e, é claro, que a partir dessa premissa vão ser cotejados. Existem filmes que têm outro projeto e não tem sentido perguntar se *São Jerônimo* é melhor ou pior que *Central do Brasil*. São duas coisas que não dá para colocar no mesmo saco. Cada um tem o seu circuito, a sua esfera de qualidade e de julgamento de juízo de valores, bom ou ruim, seja lá o que for. Agora, o que acontece com *Cidade de Deus* e por que se transformou em um motivo reiterado de debates? Porque ele, sem dúvida, se coloca como o projeto de um filme contundente, catártico, dirigido a milhões de espectadores, e que a partir da leitura de um livro se estruturou de maneira a criar o que eu considero uma experiência nova do que é a verossimilhança do filme naturalista de mercado. O grande impacto dele tem a ver com o trabalho da Kátia Lund e da Fátima Toledo de preparo dos meninos. Porque a força do filme vem, em parte, da existência de uma matéria-prima sobre a qual se trabalhou, que é o livro do Paulo Lins, que é um fenômeno extraordinário, que parte de uma experiência acumulada e ilumina o setor de experiência da vida brasileira; dificilmente outras experiências literárias conseguiriam isso com a mesma força. E, veja bem, aí de novo a gente tem o problema e eu não vou comparar o livro de Paulo Lins com outra obra literária que tem outro tipo de projeto, de poesia ou, ao mesmo tempo, alguma coisa mais experimental. Na literatura, hoje essas questões estão um pouquinho menos misturadas, tem um campo mais consolidado de definição do gênero da obra. Mas, enfim, *Cidade de Deus* tem o Bráulio Montavani¹ dentro de um critério, digamos, aristotélico de experiência catártica, de construção de uma narrativa que vai fazer convergir uma série de enredos dentro de um largo período de tempo. Ele conseguiu fazer uma síntese que é realmente muito eficiente, pois é um roteirista extremamente competente. E o preparo dos atores foi capaz de estabelecer uma presença de corpo, de gesto e de fala que cria uma noção nova de verossimilhança, que, em parte, se apóia num método de trabalho que, a grosso modo, você poderia remeter ao neo-realismo italiano, mas que combina com o mais intenso jogo de produção de artifício. É esse curto-circuito. É uma produção de artifício gerada pela montagem e pelo tratamento em computador, que é capaz de estabelecer um discurso que não perde verossimilhança. Por isso, eu acho que é errado

trabalhar exclusivamente com essa noção de que “é videoclipe”. Não é, porque o videoclipe tem uma estrutura de montagem completamente diferente da montagem de *Cidade de Deus*, que é um filme narrativo dramático que obedece, na sua estrutura, às velhas regras da ficção catártica com linearidade. Claro, tem os *flashbacks*, que estão totalmente incorporados àquilo que é legível, o entendimento do filme. Então, você tem uma intensidade de efeitos produzidos por uma combinação que realmente é original, além do trabalho com os atores, que são parte de uma comunidade, não propriamente a Cidade de Deus, porque eles não são de lá, são do *Nós do Morro*². Mas, veja bem, eu sempre digo isso: não importa o ponto de vista da intensidade do efeito para o público ou se você sabe ou não a história do Zé Pequeno. Não há explicação para uma série de coisas. Os personagens são o que são. Por que, então, apesar de não haver uma história que explique, esses meninos se impõem, encarnam o personagem de maneira que no primeiro minuto exista a capacidade de convencimento? Justamente por isso. Quer dizer, você tem uma questão fundamental: a indústria cinematográfica internacional já demonstrou que uma das forças do cinema americano é que – independentemente de roteiro, de assunto, de uma série de aspectos, que têm sua relevância, claro –, os atores são capazes de gerar verossimilhança. Verossimilhança não é a verdade, é parecer com a verdade. Então, nessa capacidade de parecer com a verdade, acho que *Cidade de Deus* foi muito bem sucedido.

Pedro Plaza – Em um artigo de 1999, você escreve que o cinema nacional estaria vivendo um tempo sem estratégias. Então, você fala das táticas, que tinham o valor da diversidade, a ausência de um movimento estético que aglutinasse. À luz de Cidade de Deus, Deus é Brasileiro, Carandiru, esses fenômenos recentes, como você vê esse tempo? Ele tem novas táticas, continua sem estratégia?

Ismail – O que eu queria dizer é que, ao contrário do que aconteceu em outros momentos, você tem cineastas pensando um projeto, que se proclama, se vê como um projeto de longo prazo do ponto de vista estético cultural, político, etc, e que leva a diferenças. Se você pegar de novo o exemplo que vem sempre, no caso, o Cinema Novo, você tem diferenças notórias entre o cinema do Glauber e o cinema do

Leon, do Nelson Pereira, do Sarraceni, do Cacá, do Joaquim Pedro. Mas você tem um grupo que tem uma premissa comum de longo prazo, que é a sua conexão com o passado. É um grupo que está pensando a inversão do cinema numa tradição cultural, que está dialogando com o que havia de melhor nessa tradição cultural, nessa inserção ligada ao modernismo, à literatura, às artes plásticas; e, ao mesmo tempo, se propôs conciliar esse projeto cultural com um projeto político de intervenção. Isso causou problema, foi contraditório, mas esteticamente produtivo. Muito produtivo. O que está acontecendo agora é o que eu chamo, de um modo geral, de tática sem estratégia. É o fato de que cada cineasta está procurando uma tática pessoal de viabilizar, dentro das circunstâncias atuais, um projeto, porque cada filme é um filme, é uma experiência que parte, digamos, do zero, mesmo sendo feito por alguém que já tenha uma carreira há algum tempo. Quando o cineasta é colocado como personagem, em geral você tem uma tendência a que se veja a presença do cinema intervindo numa determinada situação, a partir de um projeto muito pragmático e muito calcado na idéia de viabilização. Como acontece no caso do Benjamin Abraão³, que fez um filme importantíssimo, mas, quando ele parte para o projeto, o que vale considerar é o senso de oportunidade do cineasta, a empreitada no seu contorno de costura, conchavo, de viabilização, de “como eu consigo tornar possível esse filme”. Nesse sentido, acho que há uma tendência no cinema atual que é a de trabalhar com a idéia de que vamos intervir em determinados nichos, em determinadas experiências particulares, cada qual a seu modo. Seja a questão da violência, do sistema penitenciário, que agora veio à tona com maior força, porque não só tem o filme do Babenco (*Carandiru*, 2003), mas também documentários, particularmente o do Paulo Sacramento, que eu acho que é algo extraordinário. Quando você pega, por exemplo, o caso do próprio Coutinho, ele monta uma estratégia...

Pedro Plaza – Exatamente. A próxima pergunta era sobre isso. O documentário ganhou uma relevância no meio político...

Ismail – É claro, porque está sendo um gênero em que, em média, a qualidade é maior do que a dos filmes de ficção. Por quê? Porque se estabeleceu uma acumulação de experiências que faz com que o documentário dos últimos oito anos seja capaz de aproveitar erros e acertos dos anos 60, 70, 80, etc, e avançar, enquanto que no caso da

ficção você tem uma premissa distinta porque, na maioria dos filmes, existe a questão da bilheteria. Os documentaristas estão fazendo coisas muito curiosas, apesar de serem cineastas que trabalham um gênero que, por princípio, tem menor ressonância de mercado e que pouquíssimas vezes se fez presente no circuito do cinema de longa-metragem. Se você olha para trás, quantos documentários brasileiros de longa-metragem foram exibidos comercialmente? Nos anos 60, teve o Jabor, com *Opinião Pública*, o *Brasil Verdade*, que era a reunião daqueles documentários feitos com produção do Farkas, e talvez uma ou duas experiências que não estão me ocorrendo agora. Depois, nos anos 80, o *Cabra Mercado*... Então, conta-se nos dedos. Eu acho que nos últimos quatro, cinco anos, houve uma exibição, em salas de cinema, de um número de documentários que ultrapassa o que foi exibido ao longo de três, quatro décadas. É curioso, porque eles estão conseguindo ir para uma exibição conseguindo 100 mil espectadores e fazendo uma experiência que, do ponto de vista da linguagem de documentários no Brasil, avança. Isso porque uma pessoa como o Coutinho, que está montado em décadas de experiência; o João Moreira Salles, que já começou um trabalho a partir de um repertório amplíssimo, porque dá aula sobre documentário; o Zé Padilha, que também vem trazer um outro tipo de aproximação, e assim todos os documentaristas. Agora, o Paulo Sacramento retoma experiências que foram feitas nos anos 70, quando vai ao Carandiru e faz um filme que não tem a metodologia do Coutinho. Isso é importante, por que o medo que a gente tem é que venham os epígonos, não é? Aí o Coutinho monta um extraordinário projeto, a gente começa a imitar e a coisa não dá certo. O que é interessante é que, embora exista um cineasta com o peso do Coutinho, existem, ao mesmo tempo, pessoas que estão experimentando outras formas de encaminhar o seu documentário.

Pedro Plaza – Outras táticas?

Ismail – Outras táticas; no documentário houve essa consolidação. Já no caso do longa, nós estamos vivendo uma experiência que é nova, sem uma política de produção, seja ela de uma agência, como a Embrafilme nos anos 70, ou vinda de uma grande produtora. Você tem no varejo tentativas de um cinema de mercado que, na sua grande maioria, têm mostrado os seus limites, mas, quando bem sucedidas, geram a polêmica que gerou *Cidade de Deus*. Então, eu acho que

Cidade de Deus é um filme que tem uma originalidade nessa tradição de um cinema narrativo dramático de bases, vamos chamar, a grosso modo, aristotélicas, catárticas, e que combina alta tecnologia e o mais franco ativismo com o preparo de atores e criação de tipos que, curiosamente, é o desdobramento de uma experiência que começou lá no neo-realismo. É essa combinação singular que gera nesse filme a capacidade que ele tem de criar o verossímil, ou seja, ele parece verdade e, para o grande público, a verossimilhança é fundamental. Se você quer ter um grande efeito, tem que trabalhar com essa noção de construir uma ficção verossímil, ou seja, que tenha aparência da verdade. Quanto ao fato de ser verdade, e de que modo pode ser ou não, é outro problema, porque na ficção o problema da verdade não é a questão central. A questão para o cinema de grande público é a da verossimilhança, que será diferente conforme o gênero – comédia, melodrama, filme policial –, ou seja, cada gênero cria a sua própria regra e a maneira como ele aparenta uma certa verdade. E, no caso, você tem uma verossimilhança com um naturalismo mais brutal. E é dentro dessa questão com o naturalismo e da focalização da experiência, que é considerada como uma espécie de imitação do real, que esse filme é capaz de criar verossimilhança.

Novas tecnologias, produção, difusão e crítica das imagens

Lisandro Nogueira – Ismail, com as novas tecnologias, existe hoje uma abundância, uma exuberância de documentários. Hoje todo mundo é cineasta. Você acha que com os festivais vai haver uma depuração ou vamos caminhar para essa exuberância cada vez maior e todo mundo vai ser cineasta?

Ismail – Isso não é problema. Digamos assim: em princípio, todo mundo faz. A questão, do ponto de vista de quem está no pólo de exibição – quer seja no pólo de exibição de maior penetração social com o mercado, quer o pólo de exibição de festivais, circuitos alternativos – caberá a nós estabelecer critérios os mais lúcidos possíveis, os mais rigorosos, para reagir diante dessa saturação da imagem, diante dessa proliferação. Proliferação em si, tudo bem, acho ótimo. A questão é o modo como essa gigantesca produção será trabalhada no plano da recepção, pois cada circuito vai ter os seus critérios: o mercado, o festival, a universidade e o circuito alternativo. Então, é nesse emba-

te que se dá uma resposta a essa proliferação. Eu sei que você está preocupado com a proliferação entendida como poluição. Esse é outro fator com o qual nós vamos ter que conviver porque é o mesmo problema que se tem com relação à produção literária. Qualquer um pode chegar, fazer o seu livrinho de poesia. Agora, como é que ele vai fazer circular? Ou ele vai a uma editora, que vai filtrar isso com os critérios editoriais, ou vai a uma gráfica. E hoje em dia, inclusive, o computador também facilitou isso. Hoje em dia, fica bem barato você produzir um livrinho. Então, você sai e vai vender. Vai às portas do cinema, do teatro – que é o que o pessoal faz – dos bares, vender. Com CD também está acontecendo isso. A proliferação de CD, de texto impresso, de filmes em vídeo, etc, é o resultado das facilidades criadas pelas novas tecnologias. Cabe aos setores que estão no plano da recepção buscar critérios mais democráticos, mas, ao mesmo tempo, sem jamais renunciar ao juízo de valor. Jamais defenderei posições em que a idéia de democratização seja identificada com o vale-tudo. Todos nós temos, como espectadores, o direito de julgar, de emitir juízo, porque estética é isso. A obra tem a sua construção, a sua forma de se colocar diante do espectador e eu tenho o meu juízo a fazer. Eu acho, por exemplo, que todo e qualquer militantismo gera essa distorção. Se você vai a um festival feminista, o filme pode ser uma porcaria, mas, de repente, tem algumas pessoas que vão defender porque vão achar que aquilo ali tem um assunto. Se você vai a um festival de meio ambiente, vai ter um filme que é ruim – mas ruim por razão de construção, de falta de conhecimento técnico, de pobreza de criatividade, imaginação etc –, mas que está tocando num assunto que alguém pode dizer: “O simples fato de tocar nesse assunto, para mim já é valor, então eu defendo”. Isso vai acontecer quando se abordar questões sindicais, luta de classes, questões de gênero ou étnicas. Qualquer tema que envolva discussões de conflitos de poder e, portanto, que tem grupos de interesse, que estão engajados na defesa de uma posição ou de outra, pode fazer da obra de arte em geral e do cinema, em particular, um terreno de discussão no qual a questão estética não apareça. Eu não concordo com isso; acho que a minha função é trabalhar exatamente uma argumentação capaz de deixar claro que quanto mais bem resolvida for a questão formal, mais bem será também resolvida a capacidade que uma obra tem de gerar uma discussão de longo prazo, porque a grande maioria desses filmes que parecem ser muito contundentes, etc, tem repercussão só imediata. É como

reportagens jornalísticas que têm efeito importante de imediato, mas que são logo superadas pelo tempo. Tem muitas obras que, às vezes, naquela circunstância específica, têm um certo papel, enquanto que outras, nas quais a questão está trabalhada de maneira mais profunda, têm maior capacidade de gerar determinados efeitos a longo prazo. Isso a gente conhece na literatura. Houve um momento em que a crítica atacava Machado de Assis, porque dizia que ele não era engajado e aí defendia o romance naturalista, porque estava tocando em temas e tal. E, hoje, você vai ver que Machado de Assis – na aparente não-tematização – colocou na estrutura do romance dele, a sociedade brasileira do século XIX. Essa questão é complicada; com relação ao Cinema Novo também, alguém diz: “– Ah! Mas *Deus e o Diabo* é um filme muito complexo, as pessoas não iam entender, então não teve efeito político”. Teve, porque *Deus e o Diabo* é um filme que, 40 anos depois, ainda gera debate, ainda é uma reflexão que está aí viva em relação à experiência brasileira, enquanto um filme pedagógico, bem rasteiro, feito na mesma época, aparentemente para aqueles contemporâneos muito interessados num efeito imediato, podia ser mais engajado do que o *Deus e o Diabo*. É o caso do *Cinco Vezes Favela*. Quem é que assiste *Cinco Vezes Favela*? Com exceção do episódio do Joaquim Pedro, que foi acrescentado depois ao filme, quem é que vai ficar interessado, a não ser como uma coisa de documento histórico? Você vai analisar aquilo como documento histórico: “Ah! Que interessante fazer um assim, assado”. Mas não tem mais vida. Na questão da obra de arte, como dizia o Walter Benjamin, nós temos que trabalhar não a idéia de que você vai dissecar a obra quimicamente e ver as cinzas da coisa já morta; não, você tem que explicar por que a chama continua. Essa é a questão da crítica: você tem que ver qual é a capacidade daquela chama continuar acesa e não apagar o fogo, e ficar lá remexendo as cinzas. Essa é a questão.

Pedro Plaza – Essa questão nos leva para o problema da crítica. Você acha que é possível aquela crítica integral que o Antônio Cândido defende no livro “Literatura e Sociedade”, que pega o elemento externo e incorpora à obra? Ela deixa de ser sociológica por que é só crítica?

Ismail – É claro que é possível.

Pedro Plaza – E no campo do cinema?

Ismail – É claro que é possível. O que há de desafio é o seguinte: diante de qualquer postura crítica, você vai ter, ao longo das gerações, pessoas que vão apostar ou não na fecundidade de determinado método de trabalho. Então, o aspecto que talvez valha a pena lembrar na crítica cinematográfica é o seguinte: você tem um quadro de debate em que o que está acontecendo na crítica literária tem muito pouca incidência. Pelo menos aquilo que é mais imediato. Isso gera uma rara inflação, eu diria, de determinados debates que em outro terreno são mais vivos, mais presentes. Então, você citou: enquanto na literatura a figura do Antônio Cândido gera um campo de debate que pode levar a interpretações e tentativas de dar continuidade ao projeto que leva a um crítico como o Roberto Schwartz, que se considera alguém que está procurando fazer avançar esse tipo de trabalho, outras pessoas, em outras direções, também procuram dar continuidade a essa proposta do Antônio Cândido. Você tem, no campo literário, pessoas que discordam e estabelecem uma certa polêmica. No campo do cinema, a história da crítica é um pouco diferente, porque aquilo que gerou o Grupo Clima, que fundou a Revista Clima, nos anos 40, e que no plano da crítica teatral tem como referência maior o Décio de Almeida Prado, e no cinema, o Paulo Emílio, é outro tipo de percurso. Apesar de algumas premissas do Paulo Emílio serem equivalentes às do Antônio Cândido, quanto às relações entre arte e sociedade, o Paulo Emílio tem outro trajeto como crítico. E o Paulo Emílio – para pegar essa vertente que você trouxe à baila – é uma pessoa muito festejada, muito citada, mas, em geral, ele é citado, festejado e visto como crítico importante no Brasil pelas intervenções pontuais que faz nos debates relacionados com análises de conjuntura do cinema brasileiro e não com análise de obras. O que é citado como textos fundamentais de Paulo Emílio? É o artigo *Uma situação colonial, o cinema: trajetória no desenvolvimento*, ou seja, são grandes diagnósticos sobre a conjuntura e o processo do cinema brasileiro ao longo do século XX. Quanto ao método crítico, que passa a estabelecer um campo de debate para nós, isso está menos tematizado, muito menos tematizado.

Pedro Plaza – Como é que a obra do Paulo Emílio repercute? Porque ele tem praticamente só textos de intervenção. Fora a obra sobre o Humberto Mauro e o Jean Vigo...

Ismail – De um tempo para cá, há menos de determinadas premissas muito gerais e, talvez, a mais importante seja a de inserir o trabalho numa tradição que explicita o diálogo com outras tentativas de pensar a particularidade da experiência com a qual você tem contato cotidiano e imediato, para além de uma premissa, que eu considero fundamental, que é a de (não se trata de ser nacionalista, de tomar a idéia do nacional como valor inquestionável) reconhecer que o campo de pesquisa dentro do qual nós podemos fazer um trabalho em profundidade e relevante é aquele que se dá no nosso contexto social mais imediato. É claro que cada uma das pessoas que tiveram contato com o Paulo Emílio tratou de desenvolver o seu próprio modo de fazer crítica. No meu caso específico, por exemplo, faz muito tempo que a questão da história da crítica não é um tema de pesquisa e está me causando uma surpresa, de maneira positiva, o fato de que a geração de vocês está colocando o problema da crítica e da história da crítica. Eu acho isso sintomático, porque tem a ver com o fato de que talvez aquilo que marcou aqueles que definiram uma intervenção na crítica ao longo dos anos 60, meados dos 70, e na década de 80, deixou um legado que, para vocês, é importante avaliar para poder fundamentar uma opção para fazer. Então, veja bem: se você me pergunta como está o Paulo Emílio hoje, eu acho que o debate que está se fazendo é na geração de vocês, um pessoal que possui uns 30 e alguma coisa (risos), porque estão sentindo necessidade fundamental de, ao afirmar o trabalho de vocês, o fazerem a partir de uma avaliação crítica da herança que estão recebendo, de quem escreveu sobre cinema no Brasil. Na minha geração, as coisas se apresentaram também e é claro que cada uma das pessoas que começou a escrever efetivamente nos anos 70 tratou de encontrar o seu referencial, se posicionar e escolher. Só que, na minha época, havia uma questão que não estava bem resolvida e não sei se está ainda, que era exatamente um aprofundamento da discussão, da análise dos filmes. A herança recebida, incluindo todos os que foram meus professores, era solo fundamental a partir do qual dava para começar, mas, ao mesmo tempo, era insatisfatória. Então, eu tinha o Paulo Emílio como uma figura de referência para uma geração; depois você tinha os que trabalharam a partir da Cinemateca Brasileira, como o Jean-Claude e a Maria Rita, com quem eu convivi bastante e convivo até hoje, e algumas pessoas em outros centros que tinham encaminhado os seus trabalhos. Você tinha os críticos das revistas e jornais, como o Avelar, no Rio de Janeiro, que era um crítico

bastante estável; os críticos de São Paulo também, e algumas experiências de revistas importantes do passado, etc. De qualquer modo, insuficiente. Para mim, a opção radical veio a partir do *Sertão Mar* (1983), no sentido de buscar uma proposta de análise e de exposição da análise, quer dizer, uma maneira de escrever que eu julgava fundamental para que o nosso diálogo se fizesse com maior profundidade com os filmes. Outras pessoas da minha geração tiveram outras opções. Agora, do ponto de vista do método de análise, acho que a diferença fundamental veio, para mim, da necessidade de trabalhar melhor as questões de estilo, que obrigavam você a ir a detalhes para analisar o significado de uma obra e inseri-la em um contexto social maior. Claro que tem aí uma premissa que você pode encontrar no Antônio Cândido, aquela idéia de buscar uma análise interna capaz de gerar uma caracterização muito clara de uma opção estilística e de se inserir a obra num contexto maior. Acredito que isso poderá ser visto na tese do Paulo Emílio sobre o Humberto Mauro, mas acho que, por outro lado, os instrumentos buscados e a forma de fazê-lo são muito diferentes, no meu caso. Voltando à questão do Paulo Emílio, esse debate que está instalado será mais profícuo se for capaz de discernir muito bem o que é tático: o que é o jacobinismo do Paulo Emílio, em meados dos anos 70, como estratégia de provocação, etc? O que é a análise de uma obra, tal como ele faz com o Jean Vigo e, depois, com o Humberto Mauro? O que é a crítica de periódicos, em que em um espaço mais restrito se faz uma apreciação de um filme, de uma situação ou de um conjunto de filmes? Acho que é preciso discernir bem os terrenos para que a gente não cobre de um texto, que é um diagnóstico de geral de conjuntura, um método de análise e não cobre de um texto, que é um mergulho bastante obsessivo na caracterização de uma experiência particular, uma espécie de mérito do universal, que eu tenho que imitar ou não, etc. Eu acho que são coisas fundamentais para se levar em conta para fazer essa avaliação do Paulo Emílio. Agora eu devolvo a pergunta: por que você acha que a geração de vocês está colocando tão em pauta essa questão do Paulo Emílio, de uma maneira, por exemplo, que a minha não colocou, nem a do Jean-Claude e a da Maria Rita? Por que, para vocês, é necessário esse ajuste de contas? É porque, me parece, nós chegamos a um ponto em que, seja porque hoje se confunde as duas frentes – a frente crítica e a academia –, seja porque tendo mudado a conjuntura histórica, o cinema e a crítica, vocês estão sentindo necessidade de uma espécie de recuo meio

de pesquisador para encontrar algum parâmetro capaz de ajudar na escolha. Estou errado?

Pedro Plaza – E também porque a figura da crítica anda em maus bocados no meio...

Ismail – Depende do lugar. Por alguma razão, todo mundo no Rio reclama da crítica nos jornais. Em São Paulo é um pouco diferente, acho que alguns críticos têm um trabalho coerente e têm lá sua visão das coisas. O Inácio Araújo tem uma visão muito clara de como encaminhar o trabalho dele. O Zanin também tem uma visão, o José Geraldo Couto, quer dizer, você tem figuras que estão lá desenvolvendo trabalhos que têm um projeto. Agora, a crítica atual não satisfaz vocês, que tendem a rejeitá-la, mas acho que vocês devem levar em conta exatamente essa diferença. Em Curitiba, nesses encontros do Cinefestival, teve uma discussão sobre a crítica em 2002 e foi interessante, porque eu fiz uma fala que foi completamente mal-entendida ou, simplesmente, não chegou a ser discutida. A Maria do Rosário, que tinha organizado o negócio, depois brincou comigo, dizendo que realmente eu tinha que mudar o tom, porque eu fiz uma fala que caiu no vazio, tentando exatamente discutir esse problema do que cabe à crítica de periódicos, o que é crítica e o que é pesquisa acadêmica, como é que essas coisas podem ou não ter o seu papel, cada uma no seu lugar e com seus próprios problemas e critérios de avaliação. Acho que isso é uma coisa fundamental hoje: pensar para não confundir. Nós que trabalhamos na Universidade não podemos. Eu tenho tido muita briga com alunos que têm uma tendência a descartar jornal: “Ah! Jornal não interessa”. Isso é errado; inclusive, nós temos uma matéria que se chama Crítica, e eu e o Rubens pedíamos para os alunos: “Olha, vocês vão ter que acompanhar o ritmo do jornal ao longo do semestre inteiro e, no final, fazer um seminário sobre aquele ritmo”. Os alunos torceram o nariz, ficaram completamente em oposição e a maioria deles confessou que não acompanhava a crítica de jornal.

Venerando Ribeiro – Dá para fazer um parêntese? Tem repórter que não lê jornal, tem radialista que não escuta rádio, não vê televisão, etc.

Ismail – Para você ver. Eu falei: “Mas gente, vocês são do cinema, não podem partir da hipótese de que só porque está no jornal é jornalismo, nesse mal sentido da palavra; que vocês, por serem estudantes universitários, sabem mais”; pelo contrário. Aí eu falei: “Vamos, então, todos vocês, fazer um bom exercício. Vocês vão assistir a um filme e vão escrever 60 linhas, 40 linhas sobre ele. Vamos ver o que vocês são capazes de escrever. Vocês não podem confundir as duas coisas”.

Venerando Ribeiro – Você acha que esses atuais críticos estão bem preparados para fazer essa crítica?

Ismail – Alguns críticos de jornal, não todos, sabem bem mais, têm muito maior clareza do que estão fazendo do que, às vezes, um aluno que tem 22, 21, 20 anos, e que está estudando, mas que ainda não percebeu que cada forma de intervenção tem as suas próprias regras. Quer dizer, eu não posso escrever sobre o Glauber, para um capítulo de livro, da mesma forma que vou escrever sobre o Glauber quando a Folha de S. Paulo me pede um artigo sobre os 20 anos da morte dele. Eu tenho que saber jogar, saber me ajustar aos dois gêneros. Jamais vou começar um texto sobre um capítulo, que é uma análise de 20, 30 páginas sobre um filme, usando como saco de pancada um texto de uma lauda que alguém escreveu no jornal; não faz sentido isso. Eu também vou ficar irritado se um dia pegarem um texto meu, escrito em um jornal ou em uma entrevista, em que uma coisa que falei será utilizada como ponto de alavanca para um argumento que vai se estender por 40 páginas. Acho que são duas coisas que não cabe misturar. Uma coisa é você reagir, no calor da hora, a um filme e intervir no debate de imediato, como todos tivemos de fazer agora, no caso de *Cidade de Deus*. A outra é quando você fala: “Agora vou fazer um estudo sobre *Cidade de Deus*. Vou sentar, ficar lá seis meses e escrever 50 páginas”. Aí, com aquele ar, digo: “Oh! Vejam como eu sou mais profundo!” Isso é besteira, são duas coisas diferentes. O aspecto jornalístico tem sua importância fundamental no processo cultural. Uma coisa é ter que escrever toda semana duas colunas, tantas laudas; outra é ir para a universidade dar sua aula, que também é uma forma de intervenção, que vai ser também cotejada com a pesquisa que você faz, mais sistemática. Você tem muita coisa que, na aula, é produto de pesquisa, mas tem muita coisa que é produto de uma rela-

ção mais imediata com o material. Então, são várias formas de discurso que têm que ser trabalhadas com muito cuidado. Pode parecer uma postura conciliatória da minha parte, mas não. Eu acredito piamente que a gente tem que tomar muito cuidado quando fica avaliando aquilo que se escreve cotidianamente, aquilo que se pode fazer ou não no jornal, porque assim como tem coisas ruins, também tem muita coisa boa. E tem pessoas que fazem esse jogo, tem gente que faz tese na universidade e que está lá também fazendo crítica. Eu acho que são dois desafios que é bom nós todos enfrentarmos. Quando jovem, em 1968, início de 1969, eu tive uma experiência como crítico num jornal. O Rudá de Andrade, o Paulo Emílio, o Jean-Claude, que eram professores na época, decidiram que o espaço de crítica no jornal, que foi dado a eles, deveria ser transferido para os alunos. Foi uma decisão geral: quem coordenava o curso era o Rudá e os professores que estavam ligados à crítica eram o Paulo Emílio e o Jean-Claude. Depois o Jean-Claude teve o problema da cassação. Eu vim e pude, durante um ano da minha vida, viver semanalmente essa questão que é ir ao cinema e ir para a redação do jornal e fazer as 20, 30, 40 linhas. Então, o problema é outro; a gente precisa olhar com muita calma o desenvolvimento de um crítico específico para poder avaliar o trabalho dele. Eu não vou ficar dizendo como está a crítica do JB, como é a crítica de O Globo, como está a crítica em Minas Gerais. Em São Paulo, acompanho o Zanin, o Merten, o Inácio Araújo, o Tiago Machado, o José Geraldo Couto; acompanho aqueles que estão ali militando, porque acho que é importante isso: ver qual é a maneira como, ao longo de um ano, um crítico vai se posicionando e de que maneira você pode gerar uma posição dele. Por exemplo, o Inácio Araújo. Ele elegeu como melhor filme dos anos 90 *O Viajante*, do Sarraceni, que foi uma coisa bastante idiossincrática, comparada com os outros, e agora ele atacou o *Desmundo* pelos mesmos critérios. Ele está sendo coerente, pois a pessoa que elege *O Viajante* tem todo campo criado para atacar o *Desmundo*, que é um filme que eu defendo. Então, eu acompanho e sei qual é a do Inácio. Eu fico procurando entender e vejo que existe coerência com o Tiago também, com o Zanin. É preciso que a gente tome cuidado porque, veja bem, as pessoas adoram pesquisar os críticos dos anos 50, ficam lá olhando as críticas do Vinícius de Azeredo, do Almeida Salles, do Paulo Emílio, do Alex Vianny. Esses que estão escrevendo hoje também estão tendo seus embates com a conjuntura atual e daqui a 20 anos provavelmente vai ter gente que vai estar olhando

esse trajeto deles. A gente tem uma tendência a ser duro com a nossa própria conjuntura, a sermos duros com nós mesmos e com os nossos pares, e sermos mais lenientes com o passado. Eu não acho que a crítica hoje seja pior do que era; acho até que tem caras que foram um pouco mistificados. O pessoal no Rio fala muito no Muniz [Viana]. O Sérgio Augusto fala: “Ah! Esse foi meu mestre...” e tal. Outro que tem o seu critério é o Sérgio Augusto. Ele é um cara que tem, ao longo dos anos, o seu próprio trajeto. Mas, enfim, eu fiz tudo isso para dizer que eu teria dificuldade de responder. Agora, para você, se você me pergunta na bucha: “E aí? O que significa o Paulo Emílio hoje?”. Teria muita dificuldade para responder agora, por limitação minha, porque eu tomei como atitude pessoal nos últimos tempos – nos últimos tempos não, faz um bom tempo já – não me colocar nesse processo renovado de ficar avaliando os críticos que foram meus professores. Isso vale para todos. Essa questão não está colocada para mim agora e, claro, estará a partir do momento em que ficar reiterada essa experiência de vocês, porque vocês estão se posicionando e vão fazer com que nós também nos posicionemos. Quando digo “nós”, digo os que já vêm vindo aí...

Notas

1. Roteirista do filme.
2. Grupo de teatro que cedeu atores para o filme.
3. Figura histórica do cinema brasileiro retratada no filme *Baile perfumado*, de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, lançado em 1996