

Arte é desafio, provocação:
uma entrevista¹ com Ismail Xavier²

José Gatti³

¹ Entrevista transcrita por Antonio Trofino e editada por José Gatti.

² Ismail Xavier é professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Lecionou e pesquisou em diversas universidades na América Latina, na América do Norte e na Europa. Tem inúmeros artigos e livros publicados sobre cinema, entre eles *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, *Sertão/Mar*, *Alegorias do subdesenvolvimento*, *O olhar e a cena*.

³ José Gatti é professor na Universidade Federal de Santa Catarina, na Universidade Tuiuti do Paraná e no Centro Universitário Senac/SP. É autor de livros e artigos sobre políticas de representação nos meios audiovisuais. Organizador, com Fernando Marques Penteado, do livro *Masculinidades: teoria, crítica e artes* (Estação das Letras e Cores, 2011).

e-mail: zegatti@uol.com.br

Resumo

Entrevista com o prof. Ismail Xavier, da Universidade de São Paulo

Palavras-chave: entrevista; Ismail Xavier; Cinema e educação.

Abstract

An interview with prof. Ismail Xavier, Universidade de São Paulo.

Keywords: interview; Ismail Xavier; Film and education.

Foi numa manhã de chuva bem-vinda em São Paulo, em novembro de 2013, no sótão da Cinemateca Brasileira, que nos reunimos para entrevistar Ismail Xavier. Lisandro Nogueira, que naquele momento dirigia a Cinemateca, nos recebeu com muita cordialidade. Éramos um grupo pequeno: os docentes Cleber Eduardo⁴, Flávia Cesarino Costa⁵, Luciana Rodrigues⁶, Sheila Schvarzman⁷, o jornalista José Geraldo Couto e eu. A professora Ester Marçal Fér orientou uma dupla de estudantes do Centro Universitário Senac, que gravaram o evento: Fernando Lee fez o áudio e Beatriz Reis Moura, a câmera.

Entrevistar Ismail na Cinemateca foi, de certa forma, um gesto de reocupação daquele espaço, que é um dos mais importantes centros de preservação e

⁴ Cleber Eduardo é mestre em Ciências da Comunicação na USP e professor, desde 2008, das disciplinas teóricas e práticas de cinema, com ênfase em documentário e cinema brasileiro, no curso de Bacharelado em Audiovisual do Centro Universitário Senac.. Atuou como jornalista e crítico no jornal Diário Popular e na revista Época, e foi redator da Contracampo. Curador da Mostra de Tiradentes e do CineOP desde 2007. É diretor, roteirista e montador dos curtas *Almas Passantes* (2008) e *Rosa e Benjamin* (2009), ambos realizados em parceria com Ilana Feldman. clebere@gmail.com

⁵ Flávia Cesarino Costa é professora adjunta no Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos. É pesquisadora de história do cinema e autora de *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação* (Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2005). Tem doutorado em Comunicação e Semiótica, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e pós-doutorado no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). flavia.cesarino@uol.com.br

⁶ Luciana Rodrigues é doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Possui graduação em Comunicação- Habilitação em Cinema- pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), graduação em Direito pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) e Mestrado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (ECA/USP). Atualmente é diretora associada da GR Consultores e professora titular da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). É presidente do FORCINE- FÓRUM BRASILEIRO DE ENSINO DE CINEMA E AUDIOVISUAL e membro do Comitê Consultivo da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. pelu@terra.com.br

⁷ Sheila Schvarzman é Doutora em História Social e Pós-doutora em Mídias pela UNICAMP. Professora do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. É autora de *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil* (Edunesp, 2004); organizou com Samuel Paiva o livro *Viagem ao Cinema Silencioso do Brasil* (Azougue, 2012). sheilas1000@outlook.com

pesquisa de cinema do mundo. A Cinemateca tem passado por tempos difíceis, que estão a exigir sua redefinição enquanto instituição de interesse público. Nada mais adequado, portanto, que estivéssemos ali, conversando com um dos responsáveis pela continuidade do projeto de Paulo Emílio Salles Gomes. E nada mais adequado que entrevistássemos o primeiro pesquisador de nossa área a receber a Ordem do Mérito Cultural, láurea outorgada a ele em 2012 pelo Ministério da Cultura.

Ismail nos brindou com sua verve habitual, mas foi mais além do que estávamos acostumados a ouvir. Ele discorreu sobre ciência, com a segurança de quem se formou em engenharia, e sobre arte, com o conhecimento de quem se dedicou à estética e à filosofia. Mas relatou, também, episódios de sua vida de estudante nos anos 1960 e de docente que ajudou a consolidar, nos anos 1970 e 80, o primeiro curso de pós-graduação em cinema da América Latina. Sua memória do tempo de estudante, quando participou ativamente do movimento Tropicalista, trouxe cenários que pouco conhecíamos. A fundação da Escola de Comunicações e Artes da USP, em plena ditadura militar, foi outro relato que surpreendeu. E Ismail nos falou, também, de sua experiência como pesquisador que tem, em seu currículo, passagens por algumas das mais importantes instituições de estudos de cinema do exterior. Esta entrevista tornou-se, sem que houvésssemos planejado, um pequeno balanço de uma carreira que se confunde com os estudos de cinema no Brasil.

REBECA: Tivemos a ideia de fazer um debate com você e para isso pensamos, com Anelise Corseuil e João Luiz Vieira, em três grandes áreas: uma delas o próprio cinema; outra seria uma discussão teórica e, finalmente, a questão do ensino de cinema no Brasil. Você tem acompanhado a formação de várias gerações de pesquisadores e realizadores. Pensamos, também, em falar sobre a situação atual da crítica, não apenas a acadêmica e o José Geraldo [Couto] está aqui para nos ajudar a pensar isso.

I.X.: Isso me deu a ideia de trazer este livro aqui que foi realizado pelo Michael Renov e pelo James Donald [a antologia *The Sage Handbook of Film Studies*, Londres: Sage, 2008 que inclui artigos de David Oubiña, Jane Gaines, Faye Ginsburg, John Caughie, Dana Polan e Ismail Xavier, entre outros]. Pediram para várias pessoas, de diferentes países, fazer esse tipo de balanço. Em minha contribuição para o livro, achei importante lembrar que o primeiro lugar de maior impacto do pensar cinema e formar pessoas foi o cineclubes. Ricciotto Canudo já era cineclubista no momento em que inventou a expressão "sétima arte", dentro de toda uma teoria do sistema das artes, isso em 1911.

E os cineclubes, lá no início do século XX, foram importantes lugares de debates, de pensamento e de escrita, porque a maioria dos teóricos daquele período ou eram críticos que publicavam em periódicos, como o Louis Delluc — que foi um grande crítico na França desde a Primeira Guerra, antes de ser cineasta — ou eram cineclubistas. Eram os dois focos de produção teórica. E mais para o final da década de 1910, havia o pessoal ligado às vanguardas, que tendia a recusar o cinema clássico-industrial, já implantado. Eles todos tinham essa conexão com as artes plásticas, com a música. Queriam um cinema que não fosse apenas narrativo, dramático. Canudo convidava as pessoas para verem trechos de filmes para não deixá-las se envolver com o narrativo-dramático, para só verem as imagens plasticamente. E note que, naquele momento em que ele fazia isso, os planos eram longos; ele chamava a atenção para a passagem de um plano para o outro, para que tipo de efeito se produzia a partir da relação do preto, do branco e do cinza; e outras questões plásticas: a imagem em movimento em relação com a pintura, a fotografia e a música.

Ele fez algo que seria recuperado por uma certa cinefilia, também relativizadora da questão do narrativo-dramático, de uma geração que atacou, de modo diferente, a primazia do roteiro: a *Nouvelle Vague*. O manifesto do Truffaut em 1954 já levantava uma polêmica ao atacar o cinema francês “de qualidade”, porque era baseado no grande roteiro, na relação com o grande escritor que traria densidade ao cinema, ao contrário do cinema hollywoodiano, etc. O que a

Nouvelle Vague fez? Disse que o bom cinema está em Hollywood — mas não no roteiro, e sim na *mise-en-scène*. A noção de *mise-en-scène* virou o ponto chave, e a pedra de toque do cinema se tornou algo que não era exatamente a mesma coisa da vanguarda lá atrás, porque agora vinha dentro de outra postura: a de não recusar radicalmente a indústria. Para a *Nouvelle Vague*, aquilo que define o autor não é o andamento da história, é a maneira de filmar, onde se põe a câmera, como que se trabalha com os atores, ou seja, como se dá a encenação propriamente dita. E o que Godard fazia? Ele entrava em um cinema, ficava lá dez minutos e depois ia para outro. Era o que Canudo fazia no cineclube em 1910-1911, para não se envolver com a história, ter uma percepção de estilo, pegar cinco, dez minutos de um filme e ir pra outro, e assim por adiante, buscando nesse périplo uma nova percepção. A “política dos autores” dos anos 1950 não é a defesa exclusiva do “cinema de autor”; é também a defesa da presença do autor mesmo na indústria. E onde está o autor? Na *mise-en-scène*.

Vale lembrar que a geração da *Nouvelle Vague* já tinha outro elemento formador: a cinemateca. Quer dizer, primeiro havia sido o cineclube e a crítica militante, pontos de formação e debate, de construção de uma teoria. Nos anos 1930, foram fundadas as cinematecas, que passaram a ser um pólo fortíssimo. Esta geração foi formada durante a guerra, na Cinemateca Francesa, e veio a ser fundamental no pós-guerra. Tanto é que para Godard, na série de vídeos *Histoire(s) du cinéma*, o grande pai homenageado é Henri Langlois, não André Bazin. Ou seja, não é o funeador dos *Cahiers*, o grande crítico; é Langlois, o criador da Cinemateca e de sua função formadora.

O Paulo Emílio também frequentou a Cinemateca Francesa, e aqueles que fundaram a Cinemateca Brasileira, já nos anos 1950, tinham começado com o cineclubismo nos anos 1940. E nós também tivemos o cineclubismo bem antes, incluindo o célebre Chaplin Club [fundado em 1928]. Ali se chegou a um nível teórico excelente. Poucos lugares do mundo tinham o nível teórico do Chaplin Club. Quando chegam os anos 1960, as universidades entram gradativamente como foco formador, como mais um lugar de formação e debate. Isto em cada

país teve um ritmo diferente, havendo também as escolas de cinema independentes, pelo menos desde os anos 1930. Eisenstein foi professor no início daquela década; e houve outras escolas em diferentes lugares no mundo, fora das universidades.

REBECA: Mas nos anos 1950 já existem cursos livres. Em 1963 foi a Católica de Minas Gerais, do padre Massote, simultânea à Escola São Luiz em São Paulo. Só depois veio a UnB.

I.X.: Certo. Eu conheci o padre Massote; foi uma pessoa extraordinária. Aqui em São Paulo era o padre Lopes e tinha um padre de Minas também: o Guido Logger, que escreveu um livro sobre Cinestética. Desde o pós-guerra, o cineclubismo do mundo inteiro ficou dividido entre o cineclubismo dos partidos comunistas e o cineclubismo dos católicos. No Brasil isso também aconteceu. Aquele Centro Dom Vital [no Rio e em São Paulo] era dos católicos e havia o pessoal do PC [Partido Comunista] ou simpatizantes.

REBECA: O próprio Paulo Emílio chegou a dar aula para senhoras cristãs sobre cinema.

I.X.: Essa entrada dos cursos universitários numa formação sistemática também foi tardia nos Estados Unidos.

REBECA: O Scorsese, por exemplo, foi um dos primeiros a ser reconhecido como alguém que veio da universidade.

I.X.: Martin Scorsese, Brian de Palma, Coppola, Spielberg, Lucas e outros são mais ou menos da mesma geração que estudou cinema na universidade; e que tomaria conta de Hollywood. Aliás, Noël Carroll tem um excelente artigo, "The Future of Allusion", sobre essa geração que saiu de universidade nos EUA e que mudou Hollywood. Está lá na revista *October*, de Nova York. É um belo artigo mostrando a diferença entre a geração *Nouvelle Vague* dos anos 1950, saída dos *Cahiers du Cinéma*, e essa geração de universitários americanos que estudaram

no final dos anos 1960 e início dos 70, passando a ter um papel fundamental na transformação de Hollywood.

REBECA: Isso, por outro lado, gerou uma valorização dos cursos de cinema. Novos cursos de cinema são abertos e as universidades ficam de olho nessa molecada. Até mais ou menos o início dos anos 1980.

I.X.: Nos Estados Unidos isso foi muito forte, foi um jogo que os próprios cineastas acabaram multiplicando. Por exemplo, George Lucas e Steven Spielberg foram os grandes financiadores da USC [University of Southern California]. Um prédio fundamental da universidade tem o nome da mãe de um e outro tem o da mãe do outro. E assim vai: o próprio meio produtor, isto é, os criadores que estão trabalhando dentro da indústria, passaram, dentro da tradição americana, a fazer doações para as universidades, ganhando isenção fiscal.

REBECA: Mas voltando à Igreja Católica, é interessante que pelo menos duas encíclicas papais, a *Vigilanti Cura* e depois a *Miranda Provisus*, diziam que os católicos tinham que utilizar o cinema como instrumento de formação. Era um chamado muito claro para os católicos, inclusive os cineastas. E diziam assim: vocês têm que tomar cuidado, aquela sala escura, aquela tela, aquelas atrizes voluptuosas, isso pode desviar.

I.X.: A Itália era o grande centro irradiador dessa questão de Igreja e Partido. Os herdeiros da derrota do fascismo. Em 1945, quem disputou o poder na Itália? Foi o Partido Comunista Italiano e a Democracia Cristã. A Itália, assim, é um paradigma nesse ponto. E o cineclubismo italiano, as revistas de cinema, o Neorealismo.

REBECA: E, depois da URSS, foi a Itália que teve a primeira escola, o Centro Sperimentale di Cinematografia, não é?

I.X.: Sim, como também houve outros cursos de cinema em vários países, como o de Łódź, na Polônia, mas sem vínculo com a universidade. Essa trindade –

cinelubismo, cinemateca, universidade – ela foi vivida em lugares diferentes de maneiras diferentes. Na França, por exemplo, você tinha aquela tradição do IDHEC [L'Institut des hautes études cinématographiques], que não era universidade. E do IDHEC se vai, décadas mais tarde, para La Fémis [École nationale supérieure des métiers de l'image et du son], que também não é universidade. É um processo pelo qual você cria a formação do realizador, que tem nível altíssimo, e sem a burocracia. O Joaquim Pedro estudou no IDHEC. O Saraceni e o Gustavo foram para a Itália; estudaram no Centro. Nós não tínhamos esse tipo de escola no Brasil. É preciso lembrar uma diferença quanto a esta questão de curso prático e formação universitária para a pesquisa. Uma diferença que existe nos EUA e na França em relação a nós: lá, embora você tenha a Universidade de Paris que, em seus vários segmentos (Paris I, III, VII, VIII), tem curso de cinema, predomina a ideia de que universidade é teoria, crítica e pesquisa. Quem quer fazer formação de cineasta vai para La Fémis. Mas há uma condição: para entrar em La Fémis é preciso ter feito dois anos de universidade, os quais correspondem ao DEUG, diploma de estudos universitários gerais. A partir do momento que você entra em La Fémis, não tem que dar satisfação a universidade nenhuma. Depois a Comunidade Europeia criou uma situação nova, visando uma compatibilização de diplomas, inclusive com os americanos (criaram o Master I, Master II).

Voltando para o caso de minha geração: ganhou realce de novo a tríade cineclube-cinemateca-universidade. Vou tomar o meu exemplo como estudante. No final de 1965 eu fazia o curso de engenharia na Poli [Escola Politécnica da Universidade de São Paulo] e foi ali, dentro do movimento estudantil, que apareceu essa cinefilia e esse cineclubismo militante. Minha primeira atividade, mais decisiva, foi com Fernando Albino, um amigo do tempo do Colégio de Aplicação da USP [atual Escola de Aplicação da USP], antes do golpe de 1964. Lá na Aplicação havia um clima de aprendizado notável e a gente tinha a cabeça bastante arejada (não por acaso, a ditadura fechou o colégio em 1968; mais tarde, ele renasceu já na Cidade Universitária, com outro perfil). Quando eu entrei na

universidade eu já tinha um germe da cinefilia. Depois, com os antigos amigos da Aplicação, tornei-me sócio da Sociedade Amigos da Cinemateca [SAC] em 1966, antes de entrar na ECA, em 1967.

Para mim, o movimento estudantil ficou muito ligado ao cinema. Isso acontecia em várias faculdades: Filosofia, Direito, Medicina, Engenharia. Todo mundo tinha ligação com cinema e música — o campo da música era fortíssimo. Só para dar um exemplo, a primeira atividade cultural na minha vida foi ser coordenador de um show de música de MPB, do qual participaram Gilberto Gil, Chico Buarque de Holanda, Ary Toledo, o Bossa Jazz Trio, a cantora Cláudia, entre outros. Isso aconteceu na universidade, porque havia uma ligação muito forte entre o pessoal que naquele momento estava fazendo cultura e o meio estudantil; por força dessa afinidade, digamos, de resistência à ditadura. Chico Buarque estava ensaiando *Morte e Vida Severina*, espetaVida estava ensaiando Silnei Siqueira no Tuca, o Teatro da Universidade Católica. Isso era no início de 1966. Foi a ocasião para conversar bastante com ele. Quem havia me apresentado o Chico era o Geraldo Vandré, o músico que mais ganhava atenção no meio estudantil. Naquele momento, todos eram amigos, até a irrupção da Tropicália em 1967, foco das fortes tensões entre eles. Mas, até então, eram próximos. O movimento estudantil também procurava ligação com os cineastas e críticos de cinema. Em 1966, eu e amigos da Faculdade de Direito da USP fizemos um ciclo de cinema brasileiro na Biblioteca Municipal. Éramos neófitos, sócios da SAC, íamos ao prédio dos Diários Associados, na Rua 7 de Abril, para assistir a filmes. Para o ciclo, fomos à sede da Cinemateca no Ibirapuera e encontramos o João Silvério Trevisan, que fez *Orgia*, em 1970, e depois se consolidou como escritor. Ele trabalhava na cinemateca, assim como Rudá de Andrade, Jean-Claude Bernardet, Maurice Capovilla, João Batista de Andrade e Francisco Ramalho Junior. E Roberto Santos também estava muito próximo. Chegamos lá e o Trevisan disse “Ah, eu tenho uma ideia. Eu organizo o ciclo para vocês”.

Nós, estudantes, fizemos o catálogo que está aqui [na biblioteca da Cinemateca Brasileira], um livrinho que tem um texto do Trevisan explicando a

lógica da mostra, que era toda feita assim: o caminho do cinema brasileiro moderno, do Cinema Novo e do cinema paulista, em direção ao realismo. Terminava com *São Paulo S.A.*, do Person. Passava por *O estranho encontro*, do Khouri; *O grande momento*, do Roberto Santos; *Barravento*, do Glauber; *Vidas Secas*, do Nelson; entre outros filmes, até completar a genealogia do realismo com *São Paulo S.A.*. Eu e o Fernando [Albino] escrevemos outros textos paralelos e fizemos uma coletânea de críticas da época, para cada filme.

REBECA: Li uma entrevista sua e fiquei curiosa, pensando em que filmes você via nesse momento. Me lembrei de *Os companheiros* [Mario Monicelli, 1963].

I.X.: *Os Companheiros* passou aqui em 1965. A gente saía da Poli para o cinema para fazer agitação, para aplaudir na hora que tivesse que aplaudir num discurso dos militantes.

REBECA: Porque esse filme está completamente ligado à política, à militância.

I.X.: E o movimento estudantil tinha também pichado a cidade de São Paulo e outras cidades do Brasil para promover *O desafio*, do Paulo César Saraceni. Pode ter sido um dos filmes incluídos depois na nossa mostra, não me lembro. O interessante é que havia uma relação muito forte do movimento estudantil, do cineclubismo dentro da universidade e do universo da cultura em geral; e não era só no cinema, era no teatro também. Por exemplo, em 1968, eu e o Jean-Claude participamos do conselho editorial da revista *Aparte*, que era uma revista do TUSP, o Teatro da Universidade de São Paulo, cujo diretor-geral era o Flávio Império. Ele dirigiu *Os fuzis da Senhora Carrar*, com os meninos do TUSP, em 1968. Brecht era o grande modelo, mas isso não impediu que a revista *Aparte* nº 2 fizesse a principal entrevista, que o José Celso Martinez Corrêa deu sobre *O rei da vela* naquela época. Uma ótima entrevista com ele sobre a peça, sobre o sentido da encenação de Oswald de Andrade, aquela coisa toda. Havia, portanto, uma

relação muito forte entre esses dois mundos.

A Escola de Comunicação Culturais (este era o nome) da USP foi criada no final de 1966. Eu não sei se deveria entrar nesses detalhes, mas enfim, ela foi criada pelo reitor Gama e Silva [redator do Ato Institucional nº 5, em 1968]. E seu projeto era o de criar uma escola na área de Humanas, mas uma escola de direita, para se contrapor à Filosofia [Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP], que era de esquerda. Para cada área foi escolhida uma pessoa para organizar o respectivo departamento. Para o Teatro, o escolhido foi o Alfredo Mesquita, que era da família Mesquita, do Estadão — e que era uma pessoa notável, apaixonado pelo teatro, responsável pela EAD [Escola de Arte Dramática]. Assim, o Teatro se saiu muito bem, pois logo vieram Sábado Magaldi e Jacob Guinsburg, ao lado de diretores de teatro importantes. No caso de Cinema, Rudá de Andrade foi o escolhido como primeiro chefe do departamento. Uma surpresa, dada a identificação dele e do pessoal da Cinemateca com a esquerda.

REBECA: E aconteceu aquela experiência com o projeto da Federal do ABC, em que [Rudá] tinha tentado fazer uma escola de cinema dentro de uma universidade federal [que foi abortada, vindo a ser fundada apenas em 2004].

I.X.: Eu não conheço esta experiência. Você que pesquisou o assunto, sabe porque no caso da USP o escolhido foi o Rudá? Ele mesmo jamais nos contou como ele driblou o esquema do Gama e Silva que, neste momento, escolheu como primeiro diretor da ECA o Julio García Morejón, que era da área de Letras; um professor de literatura hispano-americana bastante conservador. Foi ele, na verdade, que escolheu a maioria das pessoas que iniciaram a escola. E, considerado este contexto uspiano, foi uma sorte inacreditável a indicação do Rudá para o Cinema. Ele vinha da cultura da cinemateca. O curso de cinema da ECA foi uma extensão da cultura da Cinemateca Brasileira.

Quem foram meus professores? No primeiro ano, tínhamos disciplinas da área de comunicação, o curso básico. No meio do básico a gente tinha dois cursos de

cinema, um era dado pelo Rudá e outro pelo Jean-Claude. No ano de 1967, outra coisa maravilhosa aconteceu: o encontro com uma pessoa com quem eu dialoguei muito, que era a Lupe Cotrim. Ela dava aula de Estética. Lupe, em 1968, foi impecável no processo da Comissão Paritária da nossa Escola, foi quem teve a melhor postura e participação. Por isso, quando ela morreu, o Centro Acadêmico passou a ter o seu nome. Em 1968, também tivemos o primeiro contato com Paulo Emílio, Roberto Santos, Maurice Capovilla. Depois vieram pessoas que não tinham ligação direta com a Cinemateca, como Jorge Bodanzky, que veio dar aula de Fotografia; Charles Fernandes, que dava Montagem; e o Marcelo Tassara, que veio dar Animação. Maria Rita Galvão veio depois, porque ela estava terminando o Mestrado com Paulo Emílio na pós-graduação em Teoria Literária, fazendo pesquisa sobre história do cinema paulista. Paulo fazia parte de um grupo de intelectuais conhecido como o Grupo da Revista *Clima*, dos anos 1940, quando tinham sido alunos da Faculdade de Filosofia: ele, Décio de Almeida Prado, Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza, Ruy Coelho, Lourival Gomes Machado. Um grupo de grande impacto no percurso da reflexão sobre arte, literatura e sociedade no Brasil. Quando o Paulo Emílio voltou de Brasília em 1965 (ano da repressão da ditadura à UnB, que resultou na demissão de um grande contingente de professores), o Antonio Candido o convidou para dar aula na Teoria Literária.

REBECA: E não existia a pós-graduação.

I.X.: A pós-graduação na ECA só veio mais tarde, em 1972. Mas veja você, o curso da ECA é uma extensão daquele percurso que vai do cineclubismo à cinemateca e à universidade. No caso da USP, esta relação foi direta. O curso só alcançou maior diversidade um pouco depois, quando passou a ter outros focos teóricos. Veio o programa de semiologia, com o Peñuela [Eduardo Peñuela Cañizal], que veio de início para nos dar aula de Literatura Hispano-Americana. Ele foi extraordinário como nosso professor, em 1968. Imagine, você ter um curso voltado para a América Latina no momento do auge daquele *boom* literário. Nós, moleques, lendo ao mesmo tempo Borges, Cortázar, Garcia Marquez, Vargas

Llosa, Astúrias, todos os grandes escritores que estavam estourando naquele momento. Foi uma experiência notável.

No Rio não foi muito diferente. Quando foi criado o curso da UFF, foram dar aula o José Carlos Monteiro e outras pessoas que estavam ligadas à cinemateca do MAM. Havia um contato forte com o pessoal da cinemateca. O João Luiz [Vieira] e outros alunos logo do início do curso da UFF, eram cinéfilos típicos, frequentadores da cinemateca do MAM, como nós aqui éramos. A cinemateca do MAM também foi muito formadora, veio dessa linha, cineclube, cinemateca, universidade e cursos livres. Uma coisa se somando à outra, até hoje.

REBECA: Quando a ECA surge, no final dos anos 1960 e no começo dos anos 1970, o que se queria dessa escola?

I.X.: Formar realizadores; e até hoje esta é a tônica nos quatro anos da graduação. Para formar realizadores, montadores, fotógrafos, diretores, produtores e criadores de trilha sonora, animadores. Não para formar pesquisador ou crítico. De um tempo para cá, começou a haver um empenho maior dos professores de história, de cinema brasileiro e da parte de teoria e estética, através das bolsas de iniciação científica, de se incentivar alguns alunos que têm vocação de pesquisador a terem uma experiência de pesquisa mais sistemática.

REBECA: Mas não com TCCs [Trabalhos de Conclusão de Curso]?

I.X.: Temos TCCs teóricos, eu mesmo às vezes sou chamado para bancas de TCCs teóricos. Como também há TCCs que são curtas-metragens. Mas o curso dá mais ênfase à realização. Lá no início, eu mesmo, das opções todas, saí montador. Montei vários filmes; e o último que eu montei foi o filme do [Carlos Augusto] Calil, em 1972, quando eu já era professor. Foi *Acaba de chegar ao Brasil o bello poeta francez Blaise Cendrars*, um filme em 35mm, de 40 minutos. Isso depois de ter montado curtas de colegas. Na verdade, fui um montador ocasional, pois me encaminhei para a crítica, como acho que já previam o Jean-Claude e o Paulo Emílio. Como é normal, os professores tinham uma certa

imagem dos alunos. Recentemente, fui para o Rio no mesmo avião que a Marília, a viúva do Roberto Santos. Ela chegou para mim e começou a falar do período do Roberto lá na USP e eu falei para ela que uma das memórias mais incríveis que eu tenho é da figura do Roberto Santos como professor, algo assim comovente, extraordinário, nos dias em que ele nos ensinava o processo de criação do espaço de uma cena em exercícios de filmagem.

REBECA: Vocês chegaram a trabalhar em algum longa dele?

I.X.: Eu não; não fiz parte, por exemplo, da equipe de *Vozes do medo* (1969-73) que foi feito com alunos da ECA, como Aloysio Raulino, Roman Stulbach, Plácido de Campos Jr. e mais outros diretores: o Capô [Maurice Capovilla], o Guarnieri, o Cyro del Nero. Foi um projeto coletivo, que o Roberto coordenou. Voltando à conversa no avião, lembro que Marília disse, “Ele também falava dos alunos... e de você ele falava: ‘ah, esse é muito intelectual’”.

E em 1968 um jornal decadente, dos Diários Associados, chamado *Diário de São Paulo*, tinha uma tiragem de apenas 30.000 exemplares, pois o principal jornal dos associados era o *Diário da Noite*. Chateaubriand já tinha morrido na ocasião; estavam lá o Edmundo Monteiro e os herdeiros. Houve vaga na crítica de cinema do *Diário de São Paulo*, e convidaram o Paulo Emílio, que se recusou. Fizeram uma reunião na ECA e ele e o Jean- Claude decidiram propor que um grupo de alunos fosse fazer a crítica. Nós éramos do segundo ano. Tínhamos entrado em 1967, era 1968. Eles fizeram a proposta e o jornal topou.

REBECA: Era remunerado?

I.X.: Era remunerado; pagavam com muito atraso, mas pagavam. Foi interessante, porque formamos um grupo que incluía o Djalma Batista, o Eduardo Leone, a Marília Franco, colegas de teatro, como o José Possi Neto. Tinha o Sérvulo Siqueira, então aluno da ECA, sobrinho do Cyro Siqueira, lá da *Revista de Cinema* de Minas. A composição do grupo foi mudando, teve muita gente, mas só conseguimos durar um ano no jornal, de junho de 1968 a junho de 1969. Primeiro,

foram colunas de crítica que saíam em dias diferentes, depois o jornal adotou o esquema do *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, que trazia a resenha dos filmes da semana às terças-feiras, como o *Jornal da Tarde* fazia em São Paulo. Então nós íamos ao cinema às segundas-feiras, das 2h às 4h, e dali para a redação do *Diário de São Paulo* para escrever as críticas dos filmes que tinham de sair no dia seguinte.

REBECA: Essas críticas sobrevivem?

I.X.: Sobrevivem, pois uma pós-graduanda da UFSCar, Isabella Bellinger, fez uma excelente pesquisa sobre isto com orientação da Luciana Araújo, um estudo que incluiu o levantamento de todos os textos, e teve a gentileza de me dar todas as minhas críticas digitalizadas.

REBECA: Me pareceu, lendo esses textos do *Diário de São Paulo*, pelo menos na quantidade que eu li, que havia uma proximidade muito maior com o espírito do Cinema Marginal, que estava aparecendo naquele momento, do que com o Cinema Novo.

I.X.: A partir de *Terra em transe* ocorreu uma grande ruptura no processo cultural gerada por este filme de Glauber. A resposta do José Celso, com a encenação de *O rei da vela* no Teatro Oficina, ainda em 1967, e o impacto das novas propostas de Caetano, Gil e Tom Zé no festival de MPB da TV Record naquele ano, se desdobraram depois na Tropicália, foco de grandes polêmicas entre os estudantes, principalmente em 1968. Eu participava da ala de defesa do tropicalismo. Quando o Rogério lançou *O Bandido [da Luz Vermelha]*, nós fizemos uma página no jornal para o elogio ao filme, no que foi talvez o único momento em que fizemos uma intervenção cultural para valer, dentro daquele nicho de um jornal que pouca gente lia. O lançamento foi uma semana antes do AI5, em dezembro de 1968, depois do filme ter ganho o Festival de Brasília. Eu que fiz a crítica. Considero um dos textos que me deram muita satisfação. Bem mais tarde, nos anos 2000, quando o Rogério lançou seu livro *Cinema sem limites*, em

Brasília, logo antes de morrer, ele lembrou que nós tínhamos feito a página e havia incluído a minha crítica, cujo título era "*Lixo sem limites*".

Nesta intervenção direta no debate, eu estava imbuído da ideia de que estávamos em um novo momento do cinema brasileiro, da cultura. Isto me levou a ter uma visão distorcida de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, do Glauber. Depois, mais tarde, quando as coisas se reequilibraram melhor, eu passei a ter outra visão do filme. Porque eu era também dos fanáticos de *Terra em transe*. Era *Terra em transe* total.

REBECA: Era uma ala.

I.X.: Então, só para terminar, notem que o [livro] *Alegorias do subdesenvolvimento* começa com *Terra em transe*, passa pelo *Bandido*, vai para o *Dragão*, para o *Macunaíma* e para *Brasil ano 2000* [de Walter Lima Jr.]; vai para o Bressane e termina com *Bang Bang* [de Andrea Tonacci], filme que foi montado na ECA, pelo Roman Stulbach, no momento em que eu estava trabalhando na sala de montagem ao lado. Passei um bom tempo ouvindo o som do *Bang Bang*. Há aí uma sintonia que repercutiu no meu trabalho de pesquisa. Eu acho que, sem querer (foi totalmente inconsciente), esses filmes que compõem o livro eram todos da época em que eu fiz a ECA, 1967 a 70. Exatamente do primeiro até o último ano da ECA. Essas coisas de formação são fundamentais. Por exemplo, eu não sei como o Zé Geraldo [Couto] vê isso, mas essa crítica eletrônica, essa crítica que se tornou possível agora com o digital, ela é de uma geração muito sintonizada entre si — apesar dos problemas normais — e também com um certo cinema jovem brasileiro. Como diz o Eduardo Valente, ali em Tiradentes surge um novíssimo cinema brasileiro, na Mostra Aurora. É isso: a sintonia de uma jovem crítica e um jovem cinema. Isto também aconteceu entre minha geração e o Cinema Novo, que marcou nossa formação; e posso dizer a minha, em especial. Eu era totalmente glauberiano, o que não impediu a adesão a *O Bandido*, em 1968.

REBECA: O fato de você ter feito o mestrado na Letras, mas com alguém de cinema, o Paulo Emílio, no caso, tem a ver com o fato de a ECA ser uma escola nova, que não tinha mestrado, ou foi uma opção sua? Porque é curioso, quando fico olhando para sua formação, é o fato de você ter feito mestrado com o Paulo Emílio e depois o doutorado com o Antonio Candido. Aliás, sem comentários. [risos]

I.X.: Desde o início, quando foi instaurada a pós-graduação, o Antonio Candido teve um papel importante. Ele foi a pessoa que criou espaço para o Paulo Emílio trabalhar na pós, orientando vários pesquisadores, entre eles a Maria Rita. Agora, no meu caso, foram as duas coisas ao mesmo tempo: primeiro, eu não tinha opção, pois não havia pós na ECA em 1971 (foi criada em 72); em segundo lugar, eu tinha muita vontade de fazer cursos com o Antonio Candido, que para mim era uma referência muito grande — mas ainda distante. Eu não fui um cara que cresceu rodeado de livros, a leitura veio a ser uma realidade mais intensa na minha vida a partir dos 17, 18 anos. Então foi fundamental fazer a pós em Teoria Literária.

Lá, em 1971, eu fiz um curso do Antonio Candido que marcou demais, a mim e aos colegas, sobre o foco narrativo, o ponto de vista. E tive o primeiro contato com as famosas "tríades" dele — essas que eu passei para os alunos que fizeram curso na ECA. É a maneira de organizar o pensamento na crítica de arte como articulação entre o comentário, a análise e a interpretação.

O que é comentário, para o Antonio Candido? É tudo aquilo que você pode trazer como instrumento para a leitura de uma obra de arte e que, de início, está fora dela. Não é análise da obra. É informação trazida pelo conhecimento do crítico, sejam dados históricos ou de outra natureza. A análise da obra é a elucidação de suas relações internas. Como se pode segmentá-la, elucidar a relação entre parte e todo, seu movimento. O que é fundamental aí é a percepção da forma. A interpretação vem do desdobramento destas operações, quando se expõe o que está implicado nesta forma, considerada a sua interação com o contexto.

E ele tem outra tríade: estudos voltados para a gênese do filme [1], para a sua estrutura [2] e para a sua função (ou recepção) [3]. Estas tríades compõem uma referência que não se aplica de forma mecânica. Ele diz que isso é apenas um esquema, porque na verdade estas operações vêm junto, estão imbricadas uma na outra. Não que você faça primeiro o comentário, depois a análise, depois a interpretação. Tudo isso interage.

A terceira coisa que ele nos ensina é a seguinte: que nós, críticos de arte, somos artesãos e *bricoleurs*, que nós não podemos nos colocar como cientistas que vão aplicar uma teoria. Nós atuamos com os instrumentos conceituais teóricos que temos à mão e que nossa grande intuição é saber quais são os instrumentos que vão funcionar para este filme — e não para aquele. Ele fala que somos artesãos, porque é muito pessoal, porque crítica é intuição. Só para dar um exemplo: eu e o Rubens [Machado] estávamos dando um curso de crítica, no segundo ano da ECA, isso foi lá nos idos dos anos 1990, mais ou menos, e dissemos aos alunos: “Vocês vão escolher um crítico, da Folha, do Estadão ou de uma revista semanal, e acompanhar esse crítico o semestre inteiro. E no final vão fazer um seminário de como ele pensa, quais são os seus critérios ao escrever esse trabalho crítico no jornal, como é que ele se coloca no seu perfil de crítico”. Os alunos: “Ah não, eu terei de ler toda semana...” Nós dois quase tivemos um troço — “Você pensa o quê, cara? Que você, sendo universitário, já sabe mais que o crítico? Isso é ridículo. Então vamos fazer o seguinte, você vai ao cinema na semana que vem e me faz uma crítica, traz aqui a crítica do filme tal”.

REBECA: E a bagagem, você está levando sempre.

I.X.: São maneiras diferentes de escrever. Claro que um cara que escreve duzentas, trezentas páginas não vai escrever da mesma maneira como um crítico escreve uma crítica de três ou dez páginas em uma revista. Tem a ver com a noção do tempo. Por isso não acho que vale chegar e olhar a crítica “de cima” quando você faz uma tese. Alguém, na bucha, fez uma leitura e você, muito tempo depois, com tudo tranquilo na sua casa, tem seis meses para escrever sua tese e

assume ares de doutor? Sobre isso, Noël Carroll tinha uma frase muito boa: “O autor de tese, quando não sabe muito bem como começar um texto, descobre que a melhor coisa é pegar um cara que já escreveu sobre o assunto e começar criticando o outro”.

REBECA: Você focalizou nesse assunto do preconceito dos alunos com a crítica que se exerce na imprensa. Mas, aparentemente, houve um tempo em que essas coisas estavam mais próximas, quando o Paulo Emílio escrevia semanalmente no *Suplemento Literário* do *Estadão*, e, no Rio, também havia críticos de peso que escreviam. E você acha que houve depois disso um divórcio, uma separação maior entre a crítica acadêmica, entre a crítica universitária e a imprensa?

I.X.: Esta querela entre acadêmicos e jornalistas é antiga; no século XIX envolveu o pessoal de letras. Agora está mais generalizada. Mas há quem atue nos dois terrenos, inclusive em nossa área. O problema é quando o universitário parte da hipótese de que ele está inserido no campo da ciência e, por isso, possui um teor de racionalidade que está fora dessas polêmicas contingentes. A maioria das pessoas que dá aula em universidades também escreve nos periódicos de maior público; não fazem a crítica profissional regular, mas escrevem em suplementos dominicais; e há também o duplo de crítico e cineasta, para citar outra interface sujeita a querelas corporativas.

REBECA: Desses cineastas brasileiros recentes temos o Kleber Mendonça, o Eduardo Valente, o Felipe Bragança...

I.X.: E o Edu fez a UFF, fez universidade; o Felipe também.

REBECA: Dessa crítica que já começou na internet, todo mundo veio da academia.

I.X.: E é curioso que tem um perfil muito específico do aluno lá na UFF, como o Luiz Carlos de Oliveira Júnior, que fez mestrado e está fazendo doutorado, como a

Ilana Feldman...

REBECA: O Eduardo Valente foi seu orientando do mestrado?

I.X.: O Edu, o Júnior e a Ilana vieram da UFF. Por que a UFF? Acho que um clima se criou lá, para esta vocação da crítica. Aí o João Luiz [Vieira] ajudou muito: ele é um grande professor, faz o aluno se apaixonar — e a função maior do professor é essa.

REBECA: O Animador!

I.X.: É como diz o Frederico Barbosa, o poeta que é filho do João Alexandre Barbosa, e que foi um grande amigo: professor de Letras tem que fazer o aluno se apaixonar por literatura. Eu cito o João Luiz porque é uma pessoa que eu conheço bem e sei que ele é um daqueles que deve ter tido influência nessa cinefilia.

REBECA: Eu incluiria o Hernani Heffner.

I.X.: O Hernani também. Você vê, é uma coisa curiosa, é muito nítido isso. Não é à toa que a *Contracampo* e a *Cinética* têm forte presença de ex-alunos da UFF.

REBECA: É enorme.

I.X.: Aqui em São Paulo você tinha a *Paisà*, mas não era do pessoal da USP. Por que, o que acontece? É preciso pensar melhor isto, pois é algo polêmico entre alguns de nós, colegas na USP. Um dia eu levei uma pancada de um professor, colega meu, que me disse assim: “O grande problema é que vocês dão aula de cinema brasileiro e história do cinema para ensinar os alunos a serem espectadores e não realizadores”. Mas o problema é justamente esse, saber ver filmes é uma base essencial. Como nos mostra a história da *Nouvelle Vague* e, em especial, de Godard. Ainda bem que, em contraposição, há o diálogo super produtivo entre nós, ditos teóricos, e colegas diretores bem próximos da gente, como o Rubens Rewald e o Roberto Moreira.

REBECA: Eu acho que depois de cinco décadas ainda há quem discuta essa "questão da teoria e da prática". As escolas novas não sabem o que fazer para conciliar isso. Ismail, eu sempre te cito, você falou uma frase: "A verdade é que a nossa missão, afinal de contas, é formar verdadeiros Leonardos da Vinci. Um estudante tem que sair daqui pesquisador, historiador, diretor, fotógrafo..." Porque as escolas dizem o tempo todo que ensinam teoria e prática. Daí que é engraçado, quando você diz que a ECA é uma escola que forma realizadores... Há pouco tempo atrás eu fui à ANCINE, discutir com eles algumas linhas e eles falaram "Não, a gente sabe" — essa foi a frase — "que escola de cinema não forma realizador, que eles não aprendem nada em termo de realização". Eu perguntei, "Quem disse isso?" E eles, "Cineastas vieram aqui nos falar que escolas de cinema e audiovisual não ensinam realização. Que não têm aula de roteiro". O cara me falou isso e citou quem tinha dito. Ou seja, a visão de fora, a visão do tal do mercado é que as escolas só formam teóricos.

REBECA: Mas o mercado está sofrendo uma mudança enorme.

REBECA: Mas voltando ao assunto, qual seria nosso papel, nossa missão na escola hoje em dia, considerando que os nossos alunos são analfabetos em termos de linguagem audiovisual?

I.X.: Eu acho que o que funciona melhor, e que aqui no Brasil é difícil, é algo que, em alguns momentos, em alguns lugares, aconteceu — mas também não se manteve. Vou dar um exemplo. Quando eu cheguei lá na New York University, em 1975, qual era a realidade? Havia dois departamentos completamente separados, divorciados: no mesmo prédio na Broadway, o nono andar era do curso de Film Production e o sexto andar de Cinema Studies. E com uma única pessoa, uma pessoa extraordinária, respeitada unanimemente, o George Stoney, que dava aula no nono andar e também no sexto andar, que nós frequentávamos.

REBECA: E nós, estrangeiros, podíamos transitar entre os dois andares.

I.X.: Nós não tínhamos lá as tensões deles... Mas eles não se bicavam. Então

era assim: onde se formaram Scorsese, Brian de Palma, Susan Seidelman, Spike Lee, Jim Jarmusch, eles não conversavam com o departamento onde nós estudamos, eu, João Luiz, Zé [Gatti], que era o Cinema Studies. E o que aconteceu nos anos 1970 é que o departamento de Cinema Studies era completamente sintonizado com a vanguarda de Nova York, com o cinema que a gente chamava aqui no Brasil de *underground*, com o cinema do Andy Warhol, com os nomes de que eu não tinha ideia, porque aqui no Brasil a gente não conhecia. Uma vez a gente tinha visto, por acaso, um filme da Maya Deren, antes de pisar lá em 1975. E todo mundo sabia que o Warhol tinha feito filmes. Agora, Stan Brakhage, Hollis Frampton, Michael Snow, Ken Jacobs eram nomes não existiam aqui. E o que que aconteceu? A universidade era o quartel-general da crítica ligada a esses jovens, que faziam um cinema que circulava em galerias de arte, um cinema de universidade, um cinema que era totalmente, radicalmente fora de Hollywood, que não era o cinema de autor estilo cinema moderno europeu que renova, mas mantém o discurso narrativo-dramático, como a Nouvelle Vague ou o Cinema Novo fizeram.

Era experimental direto. E lá, no corpo docente, havia pessoas ligadíssimas nisso.

Mas isso acabou na NYU; o departamento já não é mais o mesmo. O que funcionava ali era uma relação de sintonia e militância entre o curso (daí o curso de Teoria, Estética e Crítica) e o movimento cultural que estava acontecendo naquele momento no país. Então qual é um dos problemas que, digamos, a universidade teve nos últimos tempos? É que quando as universidades chegaram foi o momento que já estávamos na crise do Cinema Novo. Depois tivemos aquele rápido momento de polêmica, em que o Cinema Marginal teve muita força. Mas depois que as escolas se consolidaram, a partir de meados dos anos 1970, tivemos o modelo Embrafilme, que já era outra coisa. Foi quando o debate estético diminuiu muito e o assunto era a economia. Mas é curioso que da ECA saiu uma geração que nos anos 1980 fez o jovem cinema paulista. Que tinha, inclusive, uma postura estética que pouco tinha a ver com alguns professores da

ECA.

REBECA: Você tem uma história em que o Chico [Botelho] veio até você, constrangido...

I.X.: Não foi bem constrangido, foi uma brincadeira. Eu tinha ficado o ano de 1986 inteiro em Nova York e eu e o Chico tínhamos uma amizade de anos, éramos irmãos. Quando voltei de Nova York lá em 1978, eu tinha dividido um apartamento com ele por seis meses, até arranjar a minha vida aqui no Brasil. E tínhamos um grupo de estudos. Esse grupo de estudos - com o Chico Botelho, Ella Dürst, Carlos Augusto Calil, Olga Futemma e alguns colegas de artes plásticas, no início dos anos 1970 - foi fundamental. A gente se reunia lá na casa do Walter Dürst (pai da Ella), logo ele, que detestava o Cinema Novo e ficava me provocando. O Walter teve um papel incrível na televisão, você sabe que ele criou o *Fantástico* e, depois, a adaptação de *Gabriela*. Acho que o papel cultural dele foi muito mais forte na televisão do que no cinema. Ele fez filmes e tal, mas não decolou no cinema. Ele sabia que éramos todos cinemanovistas, então ele provocava o tempo todo e chegava dizendo: “Aquele Othon Bastos fazendo aqueles trejeitos, no meio daquela caatinga, aquilo é ridículo”. Enfim, a cena com o Chico foi assim: eu voltei e lá estavam o Guilherme de Almeida Prado, o Wilson Barros, o Chico, o Walter Rogério, o André Klotzel (eles todos da ECA, com exceção do Guilherme). E vários filmes tinham sido feitos.

REBECA: O Roberto Gervitz também?

I.X.: O Roberto Gervitz não era da ECA, mas também estava; ele tinha começado como documentarista junto com filho do [Maurício] Segall, o Sérgio Toledo, *Braços cruzados, máquinas paradas*. O Sérgio Toledo fez *Vera* e o Roberto Gervitz fez *Feliz ano velho*. Eu não lembro bem da cronologia aqui, eu não sei se foi antes ou depois de 1986... por ali. Então eu chego, no começo de 1987, e encontro o Chico lá na ECA. Eu: “Oh Chico, parabéns! Você ganhou o prêmio do Festival do Rio por *Cidade oculta*, que legal. E aí, o filme está sendo bem

recebido?” Aí o Chico olhou para mim e riu e falou, “Os intelectuais não vão gostar, não”. Eu não tinha visto o filme e ele fez uma provocação comigo. Há talvez uma razão para esta ideia dos cineastas, pois antes de ir para os EUA, no final de 1985, tinha publicado um artigo no *Folhetim*, “Do metacinema ao cacoete pós”, que era uma defesa do cinema moderno e a sua maneira de usar a metalinguagem e a citação de filmes, com incisiva ao fato de aquilo estar se deteriorando num cacoete pós-moderno.

REBECA: Era na época daqueles cineastas franceses...

I.X.: ... Leos Carax, etc. E era na época do *Metropolis*, a versão colorida com a trilha do Giorgio Moroder, enfim. E eu escrevi um texto que era sobre Hollywood, sobre o cinema americano que fazia isso, o cinema onde a citação não tinha mais o sentido que havia tido nos anos 1960-70. Escrevi como godardiano. O pessoal detestou e não entendi o porquê. Eles se viram identificados com o cinema pós-moderno que critiquei, pois os filmes que estavam preparando tinham algo a ver. Viajei; e quando eu voltei o Chico ainda estava com isso na cabeça. E depois o Wilson Barros me disse “Aquilo lá foi isso mesmo. A gente ficou achando que você estava fazendo um texto que tinha alguma coisa a ver com a gente”. E eu, “Não, não tinha a ver; não estava pensando nisso”.

REBECA: Vestiram a carapuça. Tarde demais.

I.X.: E eu gosto do filme *Cidade oculta*, mas ainda mais do filme do Wilson, *Anjos da noite*. De toda aquela safra, é o que gosto mais, o mais tenso, o mais autoral.

REBECA: Mas quando você fala desse "divórcio" você pressupõe...

I.X.: Na minha turma, os cineastas que mais tarde ganharam maior destaque foram o Aloysio [Raulino], que teve enorme impacto como documentarista, com um cinema político inovador, e o Djalma Batista, que era o mais culto da minha turma, mas que reprimiu, ao estreiar no longa-metragem, a sua formação cinéfila e

literária, seu próprio estilo expresso muito bem no curta que havia obtido vários prêmios, inclusive o de melhor filme, no festival de cinema amador do *Jornal do Brasil* em 1968, com *Um clássico dois em casa e nenhum jogo fora*. Apostou no filme de público, fazendo *Asa Branca: um sonho brasileiro* (1981). Para mim, o momento de pleno reencontro dele consigo mesmo foi em *Bocage, o triunfo do amor* (1997).

REBECA: Antes ele tinha se descaracterizado, em busca de um cinema que não era ele.

I.X.: É um filme que teve muito pouca reação crítica. Eu acho que há cineastas que, pela sua própria inclinação, se encontram melhor nesses projetos de grande público, como é o caso de Babenco e Meirelles. É uma maneira de se colocar, que engendra um cinema que é eficiente naquilo que se propõe. Agora, tem gente que tem uma formação completamente tensionada com isso e se força um cinema de grande público.

REBECA: Tem uma coisa drástica aí. Porque a cinematografia do Djalma é bem curta, ele tem três longas, ela é toda feita de enormes hiatos. E ele não fez mais nenhum filme depois de *Bocage*. Ele tem projetos, mas os projetos não são aprovados em editais.

I.X.: Contingências do modo de produção. E *Bocage* é um dos filmes da Retomada que tem alta densidade e se singulariza no conjunto.

REBECA: Mas ele não parece ter se beneficiado da Retomada, no sentido de ter sido veiculado. Distribuição e exibição, tudo muito limitado.

REBECA: Ele disse que pegou alguma coisa da Lei Sarney; depois nunca mais.

I.X.: Em termos de cursos de cinema, a Suzana Amaral, por exemplo é um caso extraordinário. Fez a ECA e depois o mestrado na NYU. Quando eu vi *A hora da estrela* eu falei, “Puxa, é a NYU”. Não é?! Curso de Film Production. Impecável na

decupagem, impecável na direção. Ela pega a Clarice e faz outra coisa, porque não é o que a Clarice faz. Opta por um filme clássico e sabia fazer aquilo como poucos aqui sabiam. É impressionante. O curso da NYU é aquilo, a parte lá do "nono andar".

REBECA: Você sabia que a NYU ainda é uma referência muito grande para a Suzana? Ela dá aula na FAAP e adota os mesmos métodos, tudo que ela aprendeu lá.

I.X.: Os norte-americanos têm um domínio do fazer cinema e se empenham como muita disciplina em todos os aspectos de qualquer atividade artística, de modo a minimizar uma clivagem entre uma elite criadora e os membros periféricos da equipe. É uma cultura da performance em que se valoriza os técnicos e todas as participações, até a do extra que faz uma ponta em cena de rua. Daí, a eficiência. Em termos da atividade acadêmica, valorizam a pesquisa e fazem muito bem a história do cinema e, no plano teórico, para quem tem uma formação muito francesa (como todos nós, eu incluído), um momento de imersão nos EUA é altamente benéfico. Altamente produtivo. Porque é um contraste, é outra maneira; lá a universidade funciona, funciona mesmo (com um alto nível nos melhores centros), e tem um substrato cultural de empirismo que é um fator de desafio, pois obriga a uma especificação do que conecta um conceito a uma experiência, a uma percepção de imagem, de modo a questionar encadeamentos de abstrações que muitas vezes expressam uma ansiedade em citar o filósofo do momento, adotar certo vocabulário.

O filme é um desafio, ensina coisas, e você responde com uma mobilização de conceitos que serão testados na situação. Não é uma coisa, assim, positivista, em que se aplica um saber científico. É um corpo-a-corpo com o objeto, não adianta estudar apenas teoria e história, entende? Não basta ter um modelo teórico que fica à cata de obras de arte que o ilustrem. Arte não é ilustração: é desafio, provocação. Em outros termos, arte não é comunicação transparente, para usar uma polaridade já bem conhecida. A arte é opacidade, arte é quebrar a mesmice

do cotidiano. Mesmo quando inserida no fluxo da vida e feita nas ruas, faz você se deter, puxar o freio para enfrentar o enigma. Sem pressa.

REBECA: É a coisa da arte/cultura, que o Godard contrapõe, não é? Cultura é uma coisa, arte é outra coisa.

I.X.: Ele diz: a cultura é a regra, a arte é a exceção. Nós somos a exceção. Agora nesse ponto há algo da linguística que eu acho se aplica muito bem; na verdade, duas coisas, que eu acho que ainda são incrivelmente fortes.

Uma é do Jakobson, quando ele fala das funções da linguagem. Ele diz, veja a linguagem referencial — o que é dominante em uma linguagem que quer ser referencial é sua relação com o mundo. O que é dominante em uma linguagem que quer ser persuasiva, como a publicidade, etc., é a retórica. Ela é persuasiva, é o agir sobre o receptor. Quando você fala da função expressiva, você está se remetendo ao criador, nos termos de comunicação é o emissor, que se volta para ele mesmo e assim se exprime.

Agora, a estética é quando o objeto nos obriga a voltarmos-nos para ele mesmo, objeto. O que é dominante, o que você pode até chamar de comunicação estética, é o fato de que, sem passar por esse movimento que volta ao objeto constantemente, porque é ele o centro do processo, você não está dando conta de uma obra de arte e da dimensão estética da experiência. Ela chama atenção sobre si própria e traz um ponto de inflexão no cotidiano.

Não é para contemplar; não é a defesa da contemplação, não. É um atrito que se define, é uma relação tensa e, no desdobramento, prazerosa. Por isso eu falo sempre da análise imanente. O movimento tem sempre que ser da obra para fora, e não o contrário. O Paulo Emílio tinha uma maneira muito rápida de resumir isso: “Temos que ser esponjas”. Você tem que internalizar a obra, ponto. Quanto mais você conseguir trazer a obra para dentro de você, mais você tem intuições e é capaz de perceber relações que você não percebia. E é claro que a grande obra vai sempre te trazer isso de novo.

REBECA: E você tem que se familiarizar com ela.

I.X.: É. O problema é que às vezes o sujeito vem com um arsenal teórico das ciências humanas e o aplica de maneira um pouco apressada. Psicanalistas, às vezes, se apressam. Claro que não estou dizendo que não há grandes estudos de psicanálise!

REBECA: Grande parte da psicanálise é decididamente apressada com o cinema...

I.X.: Você também tem casos de sociólogos apressados. E qual é a nossa função? É dialogar com eles e colocar nosso ponto de vista: que há uma dimensão ali que tem de ser percebida e só o será se a pessoa se debruçar sobre a obra, não porque se procurem categorias que ajudem a pensá-la, mas porque valorizamos a intuição. Você quer ciência mais lógica e aparentemente exata, os teoremas, os grandes sistemas, do que a matemática? — pois a matemática é a formalização de uma intuição. Se não se tiver intuição, não se tem pulso para chegar a algum tipo de formulação de grandes teorias na matemática que, no desdobramento, os conceitos, as fórmulas e os teoremas devem formalizar e demonstrar. Por outro lado, não basta a intuição; esta é apenas um momento do processo que tem de chegar ao conceito e à formalização do pensamento.

Vocês conhecem a famosa anedota em torno da visita do Einstein ao Brasil? Quando ele veio, andou para lá e para cá com o Austregésilo de Athayde, da Academia Brasileira de Letras. A toda hora o Austregésilo puxava um caderninho e anotava algumas coisas. Aí passou um tempo e o Einstein, curioso, perguntou: "Poxa, o que o senhor anota tanto assim?" E o Austregésilo: "Professor, toda vez que eu tenho uma ideia, eu anoto. O senhor não faz a mesma coisa?" O Einstein olhou para ele e disse "Eu só tive uma ideia na vida..."

REBECA: Mas o problema é que a intuição não é considerada ciência...

I.X.: Mas é! Ciência não existe sem intuição. Como são as polêmicas entre os cientistas? O Einstein não aceitava essa distância entre o modelo corpuscular e

modelo ondulatório da luz. E também a separação que existia entre os campos de forças. A teoria de campo tinha de ser unificada. Como foi, depois. Ele queria ter uma teoria unificada; a teoria da relatividade teve sempre o horizonte de uma teoria geral. Não digo que estava sempre certo; Newton tampouco estava sempre certo. Me desculpem, eu estar falando de física aqui.

REBECA: Mas para ter intuição você tem que ter repertório. Einstein conhecia a física toda, não é?

I.X.: Tem razão, repertório é fundamental. Veja o Popper, por exemplo. É um positivista, mas eu acho que ele tem uma formulação aguda quando trabalha com essa ideia: todo enunciado em ciência é falsificável. O que significa, dizer isso? Que só é científico o enunciado que pode ser questionado. E as regras de falsificação são claras: na história da ciência natural isso aconteceu, efetivamente. Quer dizer, você tem o desenvolvimento, você não chegou a verdade nenhuma, você chegou àquele modelo dentro das condições, daquela contingência que você chegou a montar. Se o seu resultado é formulado de uma maneira em que ele possa ser questionado, ele o será.

Eu me lembro de uma pessoa que foi maravilhosa na minha vida naquele período, lá da pós-graduação: Marilena Chauí. Segui, como ouvinte, um curso dela de graduação, sobre o estruturalismo e seus desdobramentos. Era 1971, um momento de grande debate sobre o pós-estruturalismo. Me impactou demais; e virei “tiete”: em quatro anos, todo ano eu assistia um curso da Marilena como ouvinte, como muita gente fazia. A questão do conhecimento e do acesso a ele não é simples, e a Marilena não desenvolvia as discussões para mostrar a “resposta certa”, mas para nos fazer entender o alcance e as implicações das perguntas que moviam cada filósofo. E sabemos que há distintas formas de negar a categoria da verdade. Diante de questões como esta da verdade, os cientistas de formação positivista respondem que não existe verdade, o que existe são condições práticas de conhecimento que só podem ser confirmadas na empiria e na minha relação de poder sobre o mundo natural, poder materializado na técnica

que é, por sua vez, o ponto de reflexão crítica de Adorno e Horkheimer sobre a “razão instrumental”, esta que opera na ciência e está imbricada nos dispositivos, para usar o vocabulário de Foucault que, tal como os frankfurtianos, insiste nesta relação entre saber e poder.

REBECA: Nós estamos sempre lidando com isso, em nosso exercício cotidiano como professores. Estou falando da relação de poder que se estabelece com os alunos.

I.X.: Eu citei o caso da Marilena porque, digamos assim, aí está o aspecto pedagógico de uma situação de aula em que você formula uma questão para debater o que está aí implicado, porque afinal esta questão tem uma longa história. Para mim, as aulas dela abalaram um positivismo residual que eu trazia. Nós, no final dos anos 1960, de esquerda, ficamos intoxicados por Louis Althusser e sua noção de cesura epistemológica emprestada do Gaston Bachelard, pela qual, na análise do processo social, saíamos do terreno da ideologia e entrávamos no terreno da ciência. E ele entendia que o velho Marx, analista do capital, tinha feito isso, em oposição ao jovem Marx, o ideólogo humanista. As aulas da Marilena demoliram o que ela, para me provocar, dizia ser meu positivismo renitente. Valeu.

Sei que estou aqui reiterando a defesa do ensaio, contra o cientificismo. Às vezes, exagero e as pessoas reclamam “Mas por que você não explicou certas coisas no começo?” Me dei conta de que nesta tônica de cultivar o *understatement* conceitual, estava indo longe demais na minha adaptação ao mote adorniano – o que vale é o movimento do seu texto, o seu método se explica pela sintaxe que encarna o seu pensamento e não apenas por alguns conceitos que você invoca nem pelos autores que você cita. A sintaxe, a maneira como você escreve é a sua declaração de método, de postura, etc. Mas nesta postura, que às vezes exagero, há um protesto, digamos assim, diante da frequente situação em que você lê uma tese em que se expõe de início uma teoria e se proclama um método, mas depois tudo isto se dissolve ao longo da tese cujo movimento acaba

sendo outro. Algumas teses têm uma introdução teórica, às vezes de cinquenta páginas, e depois a tese não tem nada a ver com a introdução. Vocês já leram teses assim.

REBECA: Muitas, claro.

REBECA: Mas isso não é um pouco fruto da própria instituição?

I.X.: É. O candidato precisa mostrar que leu tudo, que fez a lição de casa, que se tornou um erudito. Isso dá um ar de respeitabilidade, de "cumprir meus deveres".

REBECA: Isso, às vezes, é quase como uma formatação. Assim: quais são seus autores de referência, etc.

REBECA: Uma formatação exigida, muitas vezes, pela própria instituição.

I.X.: Mas por que não fazer isso *ao longo* da tese? Esse que é o ponto: você evoca o autor na hora que ele vem como necessidade. Eu sempre falo muito isso, "Olha, gente, é importante você invocar o conceito ou o autor na hora oportuna". Mas é difícil se livrar de um vício acadêmico. Você tem toda razão: é cacoete universitário. E a gente tem que combater isso, porque também faz com que o pessoal de fora nos ironize, às vezes com razão, nos chamando de herméticos, de não-sei-o-quê.

REBECA: Então pensando nisso, onde nós estamos hoje?

I.X.: Houve um momento, na época em que eu estava na pós, nos anos 1970, que foi o auge da semiologia. "Chegamos à teoria; essa é a teoria que vai dar conta". E vê-se que não é bem assim. Eu estava falando daqueles dois pensamentos que eu acho fantásticos, o do Jacobson e o do Bakhtin. Com o dialogismo e a questão da intertextualidade, que a Kristeva levou do Bakhtin e ampliou o seu horizonte na França, você tem uma saída para evitar essa coisa do fechamento de um campo teórico. Aí você trabalha com a necessidade de ampliar; e os contornos dos campos se mostram menos nítidos.

A Kathleen Newman, da University of Iowa, fez um livro [*World Cinemas, Transnational Perspectives*, New York: Routledge, 2010] sobre a questão do transnacional, que era uma estratégia do grupo dela de criticar a ideia muito chapada de globalização e, ao mesmo tempo, não ficar batendo na tecla da questão das cinematografias nacionais como critério de unidade de estudo. Assim, o livro é todo sobre a questão transnacional. O João Luiz está lá no livro; fez um capítulo sobre a questão da representação das crianças, em diferentes filmes, em diferentes países.

Eu ia participar do livro, mas não tive condições na hora certa. Algo que eu tenho vontade de fazer ao trabalhar com a ideia de intertextualidade, como forma de abordar a questão do transnacional, como uma alternativa entre outras. Como é que eu vou montar um corpus, um conjunto? Se eu fizer uma intertextualidade cujo critério é a obra de um autor, eu faço estudo de autor. Então privilegio o diálogo entre aquelas obras cujo ponto comum é serem assinadas pelo mesmo autor. Se eu tenho uma intertextualidade a partir de um critério temático, eu vou para um campo definido, como também quando estudo um filme a partir da questão de gênero, masculino/feminino. Conforme o critério e o tema, eu tenho distintas intertextualidades possíveis. Se eu quiser fazer sobre uma cinematografia nacional, também é um critério. Acho que esse critério não morreu, porque os estados-nação estão aí como uma peça do jogo. A única coisa que flui sem fronteiras é o capital; no resto, todo mundo continua sendo um imigrante e continua tendo problemas seríssimos nessas passagens por fronteiras e diferenças linguísticas. A questão nacional não desapareceu.

E se eu quiser fazer um estudo pautado pela categoria do transnacional, que critério devo ter? Basta multiplicar o número de países cujas obras vão entrar nessa intertextualidade? Por exemplo, posso ter uma intertextualidade construída por um tema, caso eu esteja interessado em "filmes que focalizam uma determinada questão social, ou certas configurações da experiência afetiva, ou um tipo de personagem. Nestes casos, a transnacionalidade não deve se reduzir a mera geopolítica de extensão do *corpus* que você monta; deve ter uma incidência

específica sobre a forma como se compõe a pesquisa, uma categoria estruturante, não apenas atinente à extensão. E há o mundo de co-produções internacionais, que têm as imbricações mais variadas. A questão não é tão simples; e exige tratamento específico de modo a dar conta das variadas implicações deste jogo em que está envolvida a polaridade identidade/alteridade. Conforme o objetivo e o recorte de método adotado numa pesquisa, poderá haver maior ou menor exigência de uma familiarização aprofundada com determinados aspectos de uma cultura quando nos confrontamos com os filmes, sendo possível ter percepções da alteridade montadas a partir de distintos critérios. Cada caso tem suas demandas e o fundamental é ter consciência clara da potência e dos limites de cada abordagem.

Eu sei que estou meio anedotário, mas eu tenho uma história lá do Japão que é engraçada. Em 1991, em Tóquio, o Museu de Arte Moderna montou um seminário sobre a experiência do cinema japonês fora do Japão, e como cada um dos contextos nacionais tinha criado uma imagem do cinema japonês. Eles queriam alguém do Brasil, porque são muito cientes da experiência que nós tivemos com a colônia japonesa em São Paulo, com a imigração e com os filmes que passavam aqui. O Brasil era talvez o único ou um dos poucos países do mundo que passavam Mizoguchi e Ozu, já nos anos 1930. E isso criou um tipo especial de recepção do cinema japonês aqui; uma cultura toda que os interessa. Eu tinha alguma ideia disso, mas fui lá falar com o Carlão [Reichenbach] e com outros que conheciam bem melhor esta experiência. Montei uma enquete pessoal para me armar e fazer uma comunicação no encontro de Tóquio. Mas eu não sou especialista em cinema japonês, nunca escrevi sobre cineastas japoneses. Sou um espectador que viu muito cinema japonês, mas...

Depois de três dias de seminário, eu percebi que os japoneses estavam tratando todos os convidados como especialistas em cinema japonês. E eu me senti meio mal “Pô, não é verdade, eu tenho que deixar claro”. Aí eu fui para o Hisashi [Okajima Hisashi], do Centro Nacional de Cinema do Japão, e falei, “Eu preciso esclarecer o seguinte, eu não sou especialista em cinema japonês. Posso

falar de cinema japonês, mas como qualquer cinéfilo. Eu estou aqui porque o que vim fazer eu pesquisei e é muito específico”. Aí ele olhou para mim e falou “Olha, a essa altura, aqui no Japão, é melhor você não fazer esse esclarecimento. Não vai pegar bem”. Então me calei.

E tive uma saia justíssima, porque depois de cinco dias, em que cada estrangeiro fez sua comunicação, chegou um dia em que nós cinco fomos colocados diante de uma plateia de 400 japoneses para sermos sabatinados. A primeira situação foi muito curiosa. Nessa sabatina estavam ali o Tony Rayns, que era um especialista inglês, o [Max] Tessier, um especialista francês, e, para a sorte minha, estava lá o Donald Richie, que é o grande especialista norte-americano, que mora no Japão desde 1946; um cara fantástico. E estava também a Edith Kramer, do Pacific Archive da Califórnia, que tem uma coleção de cinema japonês mais importante do que a coleção da cinemateca do Japão. Os japoneses não preservaram bem seu cinema: a única coisa pobre que eu vi no Japão foi a cinemateca nos anos 1990, quando [a economia do] Japão estava no auge. Eu falei, bom, vamos lá. Aí o Tadao Sato, que é um dos principais críticos de cinema no Japão, tem a estúpida ideia de pedir para cada um de nós o nome do ator e da atriz de nossa preferência.

REBECA: Aqui no Brasil, só o Inácio saberia.

I.X.: O Inácio saberia; lá, ele não teria problema. Mas não eu, que não consigo saber nome de atriz de novela da Globo, que não consigo saber o nome do ator mais óbvio do cinema americano. E ele ainda falou, “Não vale o Toshiro Mifune.”

Aí eu tive sorte e me lembrei do Tatsuya Nakadai, porque naquela época em que o Jairo Ferreira, o Carlão e eu frequentávamos a SAC no início dos anos 1960, passou muito filme do Eizo Sugawa, e o Tatsuya Nakadai era um ator muito presente nos filmes dele. Então eu lembrava bem. E a mulher? Eu ainda, burramente, não me lembrei da Setsuko Ohara, grande atriz. Aí eu comecei a ficar preocupado, com quatrocentos caras ali, me olhando. Falou o Donald Richie, mas aí era difícil colar, porque é difícil você entender os nomes que você não conhece.

Porque se é o nome em uma língua que você já está mais familiarizado, você cola. Se o cara falar “John não sei o quê”, você pega. Em japonês, eu não entendia. Eu fui o quarto: três falaram antes e eu não consegui colar. Aí, eu fiz um teatrinho que deu certo. Chegou na hora eu citei o “Tatsuya Nakadai” e disse: “A atriz de *A vida de O'Haru*, de Mizoguchi...” e fiquei com ar de quem está a ponto de se lembrar, mas... Felizmente o Donald Richie percebeu o meu aperto e rapidamente falou o nome dela [Kinuyo Tanaka]. Então, no “timing”, passou. Se ninguém falasse nada eu ia apelar: “Gente, gente, estou com um lapso.”.

REBECA: Eu simularia um desmaio ou um AVC, na hora.

I.X.: Isso foi uma anedota, mas outra mais interessante foi quando um japonês argumentou que um não japonês especialista em cinema japonês deveria conhecer [a cultura] para discutir cinema japonês. O que cada de um de nós privilegiaria na cultura? Na minha vez eu falei: “Eu acho a pergunta boa, mas acho que o problema é outro. É muito comum, na história da humanidade, que muita coisa criativa aconteça por desentendimento, por uma interpretação equivocada de alguma coisa, que alguém pensa ser própria ao contexto de uma determinada cultura, de um determinado tempo histórico, sendo que isso não foi bem assim. Mas este suposto erro gera muita coisa. E dei o exemplo da ópera. Que na ópera se pensava estar repetindo o aspecto musical da tragédia grega, mas que não tinha nada a ver, porque era outra coisa. A maneira como a música entrava na tragédia grega não tinha nada a ver com a maneira da ópera. E foi construído todo um gênero a partir disso. O Benjamin fala muito daqueles que construíram os emblemas, as alegorias lá nos séculos XVI, XVII, achando que estavam fazendo coisas, repetindo determinadas tradições que na verdade não eram bem assim.

E nós estamos acostumadíssimos com isso, com o que a gente constrói de novo e de produtivo a partir de uma má interpretação ou equívoco. Como aqui: um cineasta que está familiarizado com a cultura chinesa pode ser influenciado pelo Zhangke ou por outro cineasta asiático. O cinema já nasceu transnacional, desde a origem, e sempre foi assim. E uma das características da cultura

cinematográfica é essa circulação, que é muito mais rápida do que na cultura literária. Porque na literatura você precisa da tradução, a não ser que você seja um erudito que saiba a língua, você precisa da tradução. A tradução vem devagar. E aí há uma aclimatação da literatura estrangeira, antes de você ter o diálogo. O cinema não, o cinema gera esse diálogo mais rápido, mesmo com limitações de tradução que bem conhecemos. Afinal é ilusório adotar o clichê da universalidade da cultura visual, da compreensão direta da imagem. Há muito desentendimento. Assunto que me faz lembrar outra situação vivida.

Aconteceu em um curso do Bob [Robert Stam] sobre cinema do Terceiro Mundo. Houve uma aula sobre um filme do Satyajit Ray, o cineasta indiano. E a Sumita [Chakravarty], da Índia, foi responsável por um seminário nesse curso, sobre o terceiro filme da *Trilogia de Apu*, do Satyajit Ray. Apu já está jovem, estudando em Calcutá e tem um amigo que tem uma irmã que vai se casar na aldeia de origem do cara. Ele é convidado para assistir à festa da irmã do amigo e, quando chega lá, a outra família que tinha feito o acordo com a família do amigo para o casamento traz o noivo. A família do amigo não conhecia o noivo, que tinha um problema mental que se expressava no seu não domínio da fala, na sua fisionomia e no seu comportamento. E não tinham avisado a família da noiva, irmã do amigo do protagonista. Diante da surpresa, a família recusa o casamento. Mas recusar o casamento significava criar uma situação na qual a noiva, se não casar de qualquer jeito naquele momento, vai ficar mal vista. Era todo um processo, quase uma maldição sobre a família. Aí se cria uma situação, o amigo olha para o Apu e fala, “Você vai se casar com a minha irmã”. “Como assim, me casar com a sua irmã?”. “É o único jeito. Uma situação extrema. Por favor, amigo, case-se com a minha irmã”. Ele se casa e leva a menina para Calcutá. Ela vem com as roupas locais da aldeia, vem com toda aquela coisa. Quando ela chega, ele morava em um prédio bem furreca em Calcutá, de estudante, e ele vai dividir o apartamento com ela. Dali a pouco os vizinhos batem à porta e todos começam a fazer coisas, tocavam nela, faziam toda um ritual em torno dela — e eu e o Bob vendo o filme desse jeito. Aí tem toda uma cena que é prolongada, da vizinhança

com essa moça, e tal. E a gente falou “Pô, os caras acharam ela exótica. Uma menina que vem com essas roupas, ela é completamente diferente desse meio urbano”. Interpretamos a cena com a maior cara de pau, cultos nós, não é?

Termina o filme e a Sumita fala, “Bem, aquela cena lá em que eles chegam em Calcutá é o seguinte: há uma tradição na Índia, que diz que quando o noivo chega com a noiva na casa onde eles vão morar, a família do noivo tem que fazer um ritual de homenagem à noiva. Já que ele morava sozinho naquela prédio, os vizinhos decidiram assumir o papel da família e aquele ritual todo era o ritual de homenagem à noiva, a recepção da noiva na nova casa”. Pois bem, eu não estou dizendo que eu não possa ver a *Trilogia de Apu* do Satyajit Ray sem saber disso e que eu estou perdido, mas inegavelmente é um exemplo de que é uma falácia, essa universalidade da imagem. É uma falácia total essa universalidade da imagem.

REBECA: Ismail, eu já até tinha pensando em te perguntar isso, porque inversamente, o fato de você falar de um filme em cuja cultura você está inserido, que você conhece bastante o contexto, o grau de pergunta que você faz ao filme, o grau de exigência que você faz é outro. Então existem diferenças quando você aborda um filme, seja ele francês ou norueguês, ou sul-africano, sei lá, isso para o crítico acaba impondo uma diferença de enfoque ou de ênfase, pelo menos. Não que ele vá abrir mão da apreciação meramente formal da obra. Mas isso quase que fica meio em segundo plano, quer dizer, você não vai exigir; é uma outra sociedade, que a gente não conhece tão bem.

I.X.: Isso tudo existe. Eu concordo plenamente. Inclusive eu tive uma experiência nos EUA. Depois de morar lá um tempo e ver os filmes de lá antes de virem para cá, tive surpresas ao revê-los aqui. A recepção da plateia é completamente diferente. Nos EUA a plateia caía de rir a cada dez, quinze minutos durante o *Blue Velvet* [*Veludo azul*], do David Lynch.

REBECA: Como?

I.X.: Por causa dos trejeitos da menina, da namoradinha. Quer dizer, não que o filme fosse uma comédia, mas eles tinham uma relação com aspectos do humor que nós não temos, porque é um código local.

REBECA: É o caso de *Macunaíma*, que não é muito fácil de ser entendido nos EUA. Muitas ironias do filme são tomadas ao pé da letra e algumas pessoas chegam a considerar o filme racista.

I.X.: Exato. Eu, por exemplo, acho muitas vezes que o fato de ter morado nos EUA dá um tipo de relação com o cinema americano completamente diferente daquela de um cinéfilo que conhece cinema americano de cabo a rabo. Porque o imaginário hollywoodiano visto *per se* tem uma determinada configuração; ele muda quando você tem uma experiência pessoal, grande e prolongada de vivência do cotidiano, das maneiras como as coisas se passam, das maneiras como as pessoas vivem os valores, etc. Para mim, um caso típico foi *Forrest Gump*. Quem convive lá sabe do problema do anti-intelectualismo, como esse problema do anti-intelectualismo nos EUA é grave, não é? Um filme como *Forrest Gump*, para nós, é conservador, um filme completamente problemático. Não é um filme para você ficar exaltando a personagem por seu espírito democrático, pois ele é um idiota, não é? Eu acho que aqui o filme foi recebido de uma maneira muito mais, eu chamaria, condescendente, e com uma visão romantizada da personagem que, do ponto de vista político, lá, é muito conservador. Por essa exaltação do idiota, ou do anti-intelectual. Então são coisas que acontecem. Outra coisa: nenhum imaginário cinematográfico, literário, corresponde exatamente ao que é.

REBECA: Acho que foi na Alemanha em que a *Dora*, de *Central do Brasil*, era tratada como uma vilã. Imagine, querer vender os órgãos do menino, etc.

I.X.: Mas nesse momento ela é mesmo uma vilã.

REBECA: Mas a dramaturgia ali é construída de uma forma que faz com que nós também aceitemos algumas outras coisas que ela faz.

REBECA: Eu acho que existe um mecanismo em direção à redenção, no final.

REBECA: Mas ela não é uma vilã no início. A gente de certa forma entende a malandragem. A Dora é uma personagem sobrevivente.

REBECA: É o estereótipo de nós mesmos.

I.X.: Mas ela é bem vilãzinha. Porque ela nem sequer entrega as cartas. Ela pega a grana e não entrega as cartas.

REBECA: É alguém que, no roteiro, é preparada para a gente aceitar a redenção dela.

I.X.: Você sabe a hora em que ela começa a se humanizar? É quando ela já está com o menino, e aí vem o tema do ressentimento. Ressentimento dela em relação ao pai dela mesma, e o fato de que a relação dela com o menino vai ser a chance de vivenciar uma outra forma de relação adulto/criança. Ela vai, depois, e não por acaso, naquela feira popular que tem uma aspecto religioso total, em que ela tem um desmaio, que na verdade é uma morte simbólica: ela renasce outra.

REBECA: É a típica jornada do herói.

I.X.: Típica, típica.

REBECA: Agora, o que pode ocasionar uma diferença de recepção no filme em outras culturas é que eles não têm essa relação de empatia que o público brasileiro tem com a atriz Fernanda Montenegro.

REBECA: Ela está levando a persona...

REBECA: E ela também é uma ex-professora. Na verdade, a surpresa foi do Waltinho: ele mesmo manifestou que não achava que as pessoas iriam considerá-la vilã. Mas sabe essa questão da cultura, que você fala? Eu lembro de uma aula em que você falava sobre *Outubro* e você dizia que a

gente fazia uma interpretação, naquele momento em que Kerensky aparece e um pavão aparece e se vira. Eu lembro que você comentou que aqui, no Brasil, a gente acostumava interpretar de uma maneira, mas que lá...

I.X.: Porque é o seguinte: o Eisenstein usava muitos provérbios russos, inclusive naquilo dos leões no *Potemkin*. Até os leões se levantam, para ficarem indignados diante de alguma coisa. Só se você conhece o provérbio você entende porque aqueles leões se levantam. [Em *Outubro*] também, você toma aquele negócio do pavão, da vaidade do Kerensky, que é uma leitura OK, mas se você entrar fundo no negócio, deve levar em conta outro provérbio, algo que leva você para outras direções.

Essa diferença de interpretações é normal. É já um clichê quando se fala em obras de arte. Eu leio, nós lemos Dostoiévski, e não lemos a mesma coisa que um russo lê. Isso não invalida nossa leitura. É uma opção pessoal, mas uma coisa é você como cinéfilo, como espectador, como uma pessoa interessada. Na sua vida você pode gostar mais ou menos de um determinado tipo de obra e se relacionar com ela, seja de onde vier; mas, quando você vai fazer uma tese, tudo muda. Tem uma opção que pode ser mais radical, você fala “Eu vou fazer uma tese sobre o cinema chinês e não quero saber nada de me aproximar da cultura chinesa para entender ou ter uma leitura legítima desse cineasta x ou y”. Isso é uma postura; e você vai assumir o risco aí implicado ou você pode ter uma postura ao contrário. Por exemplo, eu como orientador cheguei quase a ter uma posição rigorosa: “Ninguém faz tese sobre um filme de um país do qual não conhece a língua”. Com meus orientandos: “Olha, não vou aceitar um projeto de tese sobre o cinema sueco, sobre um Bergman, proposta por alguém que não entende a língua sueca”.

REBECA: Você não teve um aluno que trabalhou com cinema chinês?

I.X.: Não, mas tive a Lúcia Nagib, que trabalhou o Oshima. Ela tinha feito o mestrado sobre Werner Herzog, e sabia alemão de trás para frente. No caso do Oshima, ela passou um ano no Japão. Não deu para dominar a língua, mas aprendeu muito — o suficiente para encaminhar a sua tese em direções originais,

que depois geraram polêmica na Inglaterra, quando ela passou a dar aula lá. Eles tinham uma visão brechtiana do *Império do desejo*, a qual ela recusa porque ela traz uma visão que conecta o filme a uma tradição da gravura erótica japonesa: ou seja, é um filme erótico mesmo, sem distanciamento. Não por acaso, o próprio Oshima fez o prefácio do livro da Lúcia. Ela foi e, se não aprendeu a língua, pelo menos teve o aprendizado de um ano no Japão. Claro que levar a ferro e fogo impedir que um cara interessado em Kiarostami faça uma tese sobre ele porque não fala farsi, a língua persa, seria repressivo. Mas é preciso chamar a atenção sobre os limites e sobre de que forma absorvê-los para encaminhar a tese com coerência.

REBECA: Há cineastas, como por exemplo Tsai Ming-Liang: ele tem uma relação com o cinema que está se fazendo no euro-ocidente, em termos de temática, de proposta. Agora o Apichatpong, ou Joe, como ele gosta de ser chamado nos EUA, eu fico imaginando aquele *Tio Boonmee*, como será que o júri do Festival de Cannes discutiu o filme? Porque eu não ousaria. Eu vejo coisas belíssimas lá, mas existe muita coisa no filme que eu jamais serei capaz de entender.

I.X.: Isso é próprio da cultura do cinéfilo; e a França é a capital da cinefilia. Não é à toa que a França continua sendo um foco irradiador de teoria e de crítica, o que mais influencia o mundo inteiro. Eles têm essa postura de tudo acolher e de tudo ser um objeto de um discurso possível, com todas as limitações que possa haver. Não tem nenhum tipo de “Opa, deixa eu recuar um pouco”. O que é um estilo de responder a esta questão; tem seus prós e contras.

REBECA: Deve ser uma espécie de aposta no que a gente ainda não está entendendo. Então tá, você viu o filme, então, por exemplo, se envolveu, interagiu, entendeu, mas muita coisa não. Eu acho que existe uma espécie de aposta nesse “não” também. “Vamos ver isso. O que a gente não está entendendo...”

REBECA: Assim como o *Dragão da Maldade* cumpriu papel parecido naquele momento. Porque, se até hoje nós não desvendamos muitas coisas dele, imagine o júri do Festival de Cannes em 1969!

I.X.: Eu já levantei essa questão, sabe por quê? Isso às vezes gera polêmicas que eu acho históricas, do cara que desautoriza alguém porque falou de um filme sem conhecer tudo o que seria supostamente necessário.

REBECA: Ou da autoridade somática do cinema, que uma vez você criticou muito duramente. Que é aquela do “Ah, você não pode falar sobre a favela se você não está na favela”.

I.X.: "Mulher fala de mulher", "gay fala de gay".

REBECA: Ou seja, quem está na academia não pode falar sobre nada.

I.X.: Isso é um vício americano. Se vamos falar de mulher num colóquio, tem que ter mulher na mesa; de gay, tem de ter gay; de cultura negra, tem de ter negro; de índio, tem de ter índio. Quando dei um curso em New York em 1995, teve uma aluna que odiou o *Iracema*, do Bodanzky e do Senna, e foi para o ataque. Ela quis acabar com o filme porque a Edna de Cássia, atriz, e a Iracema, personagem, eram aniquiladas, que a mulher tinha que ser *empowered* [empoderada]. O problema do *empowerment* [empoderamento] do oprimido. Eu disse que para assumir os valores da personagem e expor o jogo de poder que a oprime não é preciso fazer, forçadamente, ela superar a situação que a humilha. O engraçado é que este critério do *empowerment* é muito parecido com o que vimos em outro contexto, em outro tipo de discussão: vemos aí neste caso da cobrança sobre o filme *Iracema*, mesmo que sejam outros os valores, a pessoa ter a mesma reação que teria um stalinista que exige que o herói se saia bem ao final, supere a dominação de classe, porque ele é o futuro. Então, para algumas feministas, a mulher na ficção tem sempre de ser *empowered*.

REBECA: É a legitimação dessa abordagem, quer dizer: eu não posso falar

do filme gay se eu não sou gay, e tal. Eu tenho um aluno no mestrado da UFSC, que resolveu estudar personagens lésbicas; ele fez uma comparação entre *A Cor Púrpura* e *Monster*, o filme com Charlize Theron e Christina Ricci. Ele me perguntou, “Você acha que eu posso falar?”, eu disse “Claro que você pode falar. Mas eu acho que você deve se colocar, de onde está vindo. Quem é você?”...

I.X.: O lugar da fala. Lugar da fala explicitada.

REBECA: "...de onde você está falando isso?" Você não precisa ser lésbica, você não precisa ser mulher.

I.X.: Sabe quem usou essa expressão, "autoridade somática"? Foi o Luiz Felipe de Alencastro. “Seu corpo é que lhe daria autoridade para falar disso ou aquilo”. Foi numa reunião na FAPESP. Estávamos discutindo e um historiador estava muito irritado com essas coisas. Vocês sabem que o Luiz Felipe tem um estudo extraordinário sobre escravidão, e por isso ele teve debates em determinados contextos em que pessoas o questionaram a partir deste critério, como se ele não tivesse a mesma legitimidade de algum com origem africana.

REBECA: Minha defesa de tese, em Nova York, teve a presença de estudantes afrocêntricos, que não me julgavam autorizado a estudar cultura afro-brasileira no cinema...

I.X.: O Alencastro teve uma saia justa em um debate, acho que foi na Bahia. E eu tive uma saia justa na Bahia por causa do Glauber, porque o pessoal da Sociedade de Cultura Negra da Bahia tem sérios problemas com o Glauber. Ele fez algo grave: colocou em *Barravento* imagens que, do ponto de vista do candomblé e da comunidade, era uma profanação. Esta é uma questão bem distinta, gerada por um gesto do cineasta na filmagem em locação. A questão não era o Glauber ser branco. Agora, isso de autoridade somática foi o Luiz Felipe que me passou, acho ótimo; uma expressão genial. Porque é assim: se você não traz no corpo o problema em pauta, você não pode falar. E tem gente que invoca a

autoridade de classe: “Se você não é operário, você não pode ter a mesma lucidez, etc.”

REBECA: Falando do momento atual dos estudos de cinema, vivemos a expansão das pós-graduações em diferentes lugares.

I.X.: A Socine expressa isso. A Socine hoje é realmente gigantesca.

REBECA: Isso, na prática, é uma valorização ou, pelo menos, um acionamento maior da figura do orientador. Nunca se orientou tanto como hoje, porque nunca tivemos tantas teses, tantos mestrados. Apesar de a ECA ter sido pensada e fundada como uma escola de realizadores, ela formou um número significativo de professores e pesquisadores; e boa parte passou por sua orientação.

I.X.: Eu estava falando da formação de realizadores na graduação. Mas a pós sempre foi, em teoria, estética, história. E cada geração, digamos assim, tem suas prioridades. Porque, em geral, a gente vive em um sistema de balcão... qual é a situação que eu tenho? Eu nunca tive na pós-graduação um enfoque que institucionaliza um grupo de pesquisa em torno de um tema. Um grupo que só aceitaria orientar pessoas que venham com projetos que se encaixam na linha de pesquisa do grupo.

REBECA: Quase não há projetos temáticos, até hoje.

I.X.: São raros os projetos temáticos. Eu participei de projetos temáticos, mas não como coordenador. E acho que boa parte dos orientadores do Brasil também não. Mas há vários lugares que são um pouco distintos disso, com orientações muito claras, por exemplo: “Se você quiser vir para esse programa, a postura dominante, a postura desejada é estudar o documentário”, ou “estudar o contemporâneo”, ou estudar, por exemplo, “história e cinema”, que é uma área que já se especificou de maneira mais clara. ‘História e cinema’ é uma área que atrai pessoas que buscam programas onde aquilo já está mais ou menos

consolidado. Agora, na minha geração de orientadores, pelo menos na ECA, com exceção de Paulo Emílio e Maria Rita, que todo mundo sabia que era cinema brasileiro, todos os outros orientadores tiveram orientandos que na verdade traziam seu projeto e, se você julgava o projeto de qualidade, tinha um bom entendimento com a pessoa (a orientação é algo pessoal, não tem como não ser) e estava dentro do seu campo de pesquisa, tudo bem. Houve muito essa coisa de balcão: o cara já vinha com o projeto. No meu caso, entre meus orientandos, você tem de tudo, pessoas completamente diferentes uma das outras.

REBECA: Isso não quer dizer que um sistema seja melhor do que o outro, não é?

I.X.: Não. Se você quer estabelecer que haja continuidade numa certa maneira de trabalhar, é melhor você ter uma linha de pesquisa que se coloca: “É assim que a gente trabalha e a gente prefere pessoas que apresentem projetos que se inserem, não só em um campo, mas em uma certa maneira de ver esse campo”. Eu, por exemplo, eu tenho muitos casos de orientandos que fizeram trabalhos, digamos assim, que aparentemente não têm muito a ver com que eu faço, e muitos que claramente têm. Isso depende muito de cada época. Há até casos de bom diálogo intelectual e tensão de posições. Isto é frutífero.

REBECA: Nós tivemos uma banca com um orientando seu que foi assim. Estávamos com o João Luiz e a Bernadette [Lyra], não foi? Todos nós "brigamos" ali, e foi muito produtivo.

I.X.: Foi... Eu tenho muitos casos que são assim. E também há casos em que você tem que optar, quando você não está em condições de ter um domínio sobre o assunto. Se um cara hoje vier com um projeto sobre o Novíssimo Cinema Brasileiro, eu falo com o Cleber...

REBECA: Eu recuso o termo, tá?!

I.X.: Eu sei, mas as pessoas usam, pois havia a proposta do Edu Valente... Por

exemplo, se uma pessoa vier com um projeto para estudar esse cinema jovem, vamos supor, esse cinema dos jovens estreados, eu não tenho o domínio. Se eu topar, é porque eu acho que a conversa comigo vai ser produtiva para ele e também para mim, porque eu vou aprender junto. Aconteceu com essa última safra de orientandos, principalmente esses que vêm das revistas eletrônicas, como o Cleber, a Ilana [Feldman], o Júnior [Luiz Carlos Oliveira Júnior], como o próprio Edu, que foi o primeiro. Em geral eles vêm com um repertório que não coincide e é nesse diálogo que a coisa vai se fazendo. Eu tenho casos de orientandos que têm uma formação teórica bem distinta e o tempo todo do diálogo eu faço o trabalho de provocar, de chamar a atenção: "Olha, espera um pouquinho, por que você está dizendo isso? Você pode dizer isso? Pode ou não pode. Vamos ver se esses conceitos valem, mesmo."

Isso gera um leque variadíssimo. O Júnior, por exemplo, fez uma tese sobre o *Cahiers du Cinéma*, sobre a noção de *mise-en-scène*, nos anos 1950, e sobre a noção de fluxo hoje. Eu, por exemplo, nunca fiz exegese dos *Cahiers du Cinéma*. E o Júnior fez. Hoje a coisa mais comum é você ver cinéfilos com uma relação fortíssima com a tradição dos *Cahiers*.

REBECA: Os panteões, também.

I.X.: Os panteões que se formam, tudo isso varia conforme a época. Tal como as migrações teóricas que antes privilegiavam a história ou a semiologia, e hoje a relação do cinema com a filosofia. Nesse ponto eu sou cuidadoso. Por exemplo, se alguém vem com determinadas migrações [teóricas] eu digo: "Espere um pouquinho, onde é que você está pisando?..." Eu tenho uma obsessão, que é a de saber onde estou pisando. Quem me fez aprender isso, lá atrás, foi a Marilena. Ela tinha uma virtude: a maioria dos professores tinha aquilo que a gente chamava o seu "urso". Um só falava de Kant, outro de Bergson, etc., com cursos concentrados no filósofo escolhido. Ela passeava muito, dava um curso que tinha um tema geral, por exemplo, "A morte da consciência na filosofia contemporânea", um título sedutor à beça. Era um curso exatamente sobre esse

pós-estruturalismo francês que, no entanto, incluía na discussão outros momentos da história da filosofia, sempre com uma estratégia muito hábil de estabelecer um aprendizado do tipo “está vendo, não é como você pensava, ou não é tão simples; você sabe onde está pisando?” Ela tinha essa tática de evitar que a pessoa se empolgasse com uma resposta apressada. Acho que com o orientando você tem que fazer um pouco disso: “Espera um pouquinho”. Se o cara aguenta bem, consegue te convencer do que está falando, tudo bem, pode ir em frente. Agora, não é assim fácil ter respostas para essa polaridade entre ajustar o orientando a um método e a um quadro conceitual restrito, ou buscar maior flexibilidade e encorajar caminhos distintos de pesquisa. A primeira opção tem um ponto positivo ao dar maior continuidade e coesão ao trabalho do grupo; a segunda, do tipo balcão mais aberto, traz um risco maior, mas pode ser uma experiência mais gratificante para o orientador, porque ele também está sempre aprendendo, e também para os orientandos que conseguem avançar naquilo que já era escolha própria. Há nesta opção o que pode ser visto como problema: depois de três décadas, você vai fazer a soma de tudo o que aconteceu e vê um monte de orientandos que estão dando aula, sem que isto signifique que você necessariamente definiu e disseminou uma linha de trabalho.

REBECA: Mas a gente está sempre correndo riscos...

I.X.: Não há dúvida. Eu não sei o que vocês acham, se vocês preferem ter essa ideia “eu tenho um grupo, nós temos um grupo desse trabalho (...)”.

REBECA: Eu vivo no balcão. Do lado de cá do balcão.

I.X.: O balcão dá um sentimento de você falar “Puxa vida, eu não consegui criar uma linha...” Aquela história de que todo mundo tem uma ansiedade na formação de pessoas que vão dar continuidade a um certo tipo de trabalho.

REBECA: Mas quando você olha para trás você consegue perceber.

REBECA: Esse é bem o modelo de pesquisa fechada, laboratório. As

peessoas todas fazendo, compartilhando a experiência.

I.X.: O que me dá um pouco de alívio, pode até ser puramente psicológico, é que eu sempre me lembro daquela história do Antonio Candido: o fato de que no limite, no limite, nós somos artesãos e *bricoleurs*.

REBECA: E eu e o João Luiz concluímos que nós somos vampiros de filmes. Precisamos sempre de um filme para trabalhar.

I.X.: Eu busco ser aquela “esponja” de que falava Paulo Emilio. Seria vampirismo? Pode ser também um gesto de doação. Ou não? Minha tônica é partir da análise imanente e buscar as implicações sócio-políticas das obras. Nisto vou a detalhes, pois você tem de dar conta do detalhe para ir às grandes questões. Nunca se deve ficar no detalhe, mas tem que se passar pelo detalhe. Não tem jeito, é uma lição da estilística que, sei bem, não se basta, mas tem enorme rendimento quando articulada a uma análise estrutural.

REBECA: O que você está fazendo agora?

I.X.: Eu estou, agora, num momento de perplexidade: essa vontade de estar acompanhando melhor o que está se fazendo e não podendo. Inclusive no último Encontro da Socine eu nem fui.

REBECA: O encontro na Unisul foi bonito.

I.X.: Já não posso mais dizer que eu estou a par do que as pessoas estão fazendo. A constante sensação de não estar dando conta do avanço bibliográfico das coisas. “Ah, preciso ler, preciso...” Quando você orienta, você sente isso toda hora.

REBECA: Que legal, olhem só, o *Ismail* não está conseguindo dar conta!

I.X.: Mas isso é verdade. E me divido hoje entre três projetos de livro ligados a pesquisas já feitas ou em andamento, um que é minha ocupação central agora, e que está voltado para o cinema brasileiro contemporâneo e como se desenvolvem

aí as relações entre cinema, literatura, teatro e performance. O conceito base é o de teatralidade, segundo Josette Féral, e as formas desta nas várias mídias, em cotejo com estratégias do documentário ou de usos específicos da voz, notadamente em adaptações literárias nos filmes e nas mini-séries de TV.

Outro livro em preparo trabalha a comparação entre filmes modernos e contemporâneos no Brasil, visando alguns traços de um panorama que esclarece percursos, inclusive esse das relações entre cinema e literatura entre 1970 e 2010, pois há muito diálogo entre os cineastas e os escritores, principalmente hoje.

Um outro livro envolve a minha constante lida com a questão da alegoria no cinema, que tem um ramo em que me ocupo de certos filmes clássicos monumentais (Griffith, Lang, Gance, Eisenstein) e seu contraponto moderno. É uma linha de pesquisa que ficou um pouco adormecida por um tempo, mas foi revigorada a partir de um desafio criado em 2011 dentro das minhas relações com pesquisadores franceses. Tive de dar um Seminário de Doutorado da Universidade de Paris III, em março de 2011, sobre alegoria e história no cinema, começando por Griffith e Lang, e falando de autores modernos. Como desdobramento disto, em abril foi organizada um “Journée d’étude” (dura o dia todo mesmo) dentro da programação do CRECI (Centre de Recherche et Esthétique du Cinéma et des Images), centro dirigido pelo Philippe e a Nicole Brenez, onde escolhem professores visitantes para um evento que tem a rubrica “Carte Blanche à...” em que você tem de dar uma palestra e depois dialogar com diferentes pesquisadores convidados, discutindo um tópico fundamental de seu trabalho e outras questões que dependem de cada interlocutor. No meu caso foi ótimo, porque tive a chance de um debate intenso sobre a alegoria e outros tópicos ligados a metodologias de análise de filme. De manhã, teve minha palestra e uma sabatina de jovens pesquisadores - Mateus Araújo, Lúcia Monteiro, Dario Marchiori e Marcos Uzal, uma espécie de defesa de tese às avessas, onde um veterano discute seu trabalho com recém doutores (Lúcia, no caso, estava fazendo o doutorado na França em regime de co-tutela, eu e Philippe como co-orientadores). De tarde, foram quatro diálogos com pesquisadores já

consolidados. Sobre estética, alegoria e história: com Mathias Lavin, que tem o melhor estudo sobre Manuel de Oliveira na França; Robert Stam, sobre alegoria e outros tópicos do cinema brasileiro; Nicole Brenez, debate no qual fizemos o cotejo entre Fredric Jameson e David James (autor de *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*) no trabalho sobre a relação entre alegoria, estética e política. Laura Mulvey veio da Inglaterra e trouxe o diálogo sobre a revista a *Screen*, a cinefilia e a política no Reino Unido, no momento da forte influência francesa (anos 1970), o que deu ensejo à minha comparação com a experiência brasileira de recepção da crítica francesa na mesma época.

Bem, esta experiência me animou a voltar ao tema antigo e já avancei no trabalho sobre a alegoria dentro do cotejo entre o clássico e o moderno. Faltam ainda alguns capítulos.

REBECA: Como é que chamou o evento?

I.X.: O título do evento foi “Carte Blanche à Ismail Xavier - L’allégorie au cinéma: entre l’histoire et la théorie”. E tudo aconteceu no Institut national de l’histoire de l’art [INHA].

REBECA: Onde fica isso?

I.X.: Atrás do Palais Royal, perto do Louvre e da Comédie Française. A maior coincidência (um toque surrealista de acaso objetivo?) é que esse debate sobre a alegoria no INHA se deu justamente na sala Walter Benjamin...

REBECA: Bem, gostaríamos de agradecer à Cinemateca, ao Lisandro, diretor da Cinemateca, obrigado por terem nos recebido. Porque esse é um gesto simbólico, nós estarmos aqui e agora na Cinemateca.

I.X.: Que é a origem, pelo menos das gerações formadas aqui. Eu que agradeço a vocês, puxa vida, pela paciência...

REBECA: É sempre maravilhoso estar com você.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Cinematca Brasileira
novembro de 2013