

Entrevista com Lúcia Nagib

Gilberto Alexandre Sobrinho¹
Cecília Antakly de Mello²

RESUMO

Entrevista com Lúcia Nagib, professora titular de Cinema Mundial na *University of Leeds*, Inglaterra, realizada por Cecília A. de Mello e Gilberto Alexandre Sobrinho. As perguntas giram, principalmente, em torno do interesse de Nagib pelo ressurgimento do gesto utópico no cinema brasileiro, a partir da década de 90. A entrevista abre com uma discussão acerca de seu último livro *A utopia no cinema brasileiro*, publicado no Brasil, em 2006 e na Inglaterra, em 2007, e caminha também pelos atuais questionamentos teóricos de Nagib, ligados à questão do realismo audiovisual e da noção de Cinema Mundial.

ABSTRACT

Interview with Lúcia Nagib, Centenary Professor in World Cinemas at the University of Leeds, UK, conducted by Cecília Mello and Gilberto Sobrinho. The questions are mainly concerned with Nagib's interest in the resurgence of the utopian gesture into Brazilian cinema from the 1990s onwards. The interview starts with a discussion of her latest book *Brazil on Screen: Cinema Novo, New Cinema, Utopia*, published in Brazil in 2006 and in the UK in 2007, and then investigates her more recent theoretical concerns, dedicated to the question of realism in the audiovisual media and to the notion of World Cinema.

O pensamento crítico de Lúcia Nagib, professora titular de Cinema Mundial na *University of Leeds*, Inglaterra, caracteriza-se por uma sofisticação, um rigor e uma originalidade que o colocam hoje entre as principais reflexões acadêmicas no campo do audiovisual, no Brasil e no mundo. Os primeiros livros publicados por

1 Doutor e Professor no Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação da Unicamp, na área de História da Televisão. Concluiu Doutorado em Multimeios na Unicamp e foi Pesquisador Visitante no *Birkbeck College* – University of London. Tem artigos publicados em diversas revistas especializadas sobre o trabalho multimídia de Peter Greenaway e também sobre o documentário brasileiro. Interessa-se pelas questões das vanguardas e da modernidade e também sobre as variações do realismo no cinema e na televisão. E-mail: gilsobrinho@hotmail.com

2 Realiza pesquisa de pós-Doutorado com bolsa da Fapesp e supervisão da Profa. Dra. Maria Dora Mourão da ECA/USP. Em 2006, completou o Doutorado em Cinema no *Birkbeck College* – University of London, sob orientação da Profa. Laura Mulvey e com bolsa de Doutorado pleno no Exterior da Capes. Sua tese *Everyday voices: the demotic impulse in english post-war film and television* é um estudo do realismo no cinema inglês do pós-Segunda Guerra Mundial. Suas publicações incluem *Realism and the audiovisual media* (coorganizado com Lúcia Nagib, Londres: Palgrave – no prelo) e *Free cinema: o elogio do homem comum* (*Significação*, v. 29, 2009). E-mail: cicamello@yahoo.co.uk.

Nagib, fruto de sua dissertação de Mestrado e da tese de Doutorado defendidas na Escola de Comunicações e Artes da USP, são dedicados ao cinema alemão de Werner Herzog (*Werner Herzog: o cinema como realidade*, 1991) e ao cinema japonês de Nagisa Oshima (*Nascido das cinzas: autor e sujeito nos filmes de Oshima*, 1995). Nesse período, publicou também *Em torno da nouvelle vague japonesa* (1993) e organizou outros dois volumes dedicados ao cinema japonês de Ozu e Mizoguchi. Nagib foi professora de cinema na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) de 1994 a 2004 e na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP) de 1996 a 2002. Com a publicação de *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90* em 2002, a trajetória crítica de Nagib volta-se para o cinema brasileiro, que, a partir dos anos 90 reergue sua cabeça após os desastrosos anos do governo Collor (1990-1992). Em 2005, Nagib assume a cátedra de Cinema Mundial na *University of Leeds* e publica *A utopia no cinema brasileiro* pela Cosac & Naify no Brasil e sua versão inglesa *Brazil on screen: cinema novo, new cinema, utopia*, pela I. B. Tauris (Londres/Nova York). Nesse essencial volume, Nagib lança um olhar sobre o cinema brasileiro dos anos 90 de modo a estudar o ressurgimento do gesto utópico que faz eco às tradições do passado cinematográfico brasileiro, tecendo paralelos entre filmes e momentos históricos que iluminam o presente e o passado.

A entrevista, a seguir, discute o percurso intelectual de Nagib com ênfase em seu recente olhar para o cinema de seu país. A pesquisadora discorre sobre as profícuas intersecções que podem ser observadas entre o cinema brasileiro de ontem e de hoje, assim como as importantes diferenças que distanciam o momento atual do período do cinema novo, nos anos 60. A entrevista oferece, também, uma importante discussão acerca do conceito de realismo cinematográfico, central ao pensamento atual de Nagib e consoante o renovado interesse acadêmico e crítico por esse que é um dos conceitos centrais dos estudos de audiovisual. Nagib apresenta, por fim, seu *Centre for World Cinemas*, baseado na *University of Leeds* e dedicado a estudar e divulgar uma ideia policêntrica e democrática do cinema mundial, distante da visão binária que separa o cinema americano do cinema do “resto do mundo”. Em resumo, esta entrevista nos proporciona uma valiosa aula de cinema, dedicada à discussão de ideias e tendências atuais por uma das mais importantes pensadoras da área no mundo.

Gilberto e Cecília: – Após um percurso intelectual marcado pela pesquisa sobre cinematografias estrangeiras, você se voltou para o estudo do cinema brasileiro. O lançamento de *A utopia no cinema brasileiro* parece ser o amadurecimento de uma pesquisa prévia que resultou no livro *O cinema da retomada*. Pode-se dizer que há uma espécie de acerto de contas seu com o cinema de seu país? O que marcou decisivamente essa inflexão?

Lúcia: – Quando eu comecei minha formação acadêmica em cinema, o cinema no Brasil não estava interessante. Nós estávamos no momento da abertura, na segunda metade dos anos 80, mas ainda existiam resquícios de repressão que talvez acentuem o desejo de olhar para fora, de sair daquela prisão que impunha limites a certas informações. E havia coisas muito interessantes acontecendo no exterior, como, por exemplo, o novo cinema alemão. O trabalho que o Instituto Goethe estava fazendo no Brasil era extraordinário, de oposição aberta à ditadura militar. Eles passavam filmes proibidos, porque tinham imunidade diplomática e traziam filmes que não podiam passar no circuito comercial, transformando-se, então, numa espécie de centro de discussão de cinema, onde se discutia com liberdade. Nós tivemos acesso a muitos filmes alemães que chegavam aqui quase imediatamente após terem sido feitos, como os filmes do Herzog, do Wenders, do Fassbinder. E o cinema brasileiro estava naquela fase de decadência da Embrafilme que depois resultou no fechamento desastroso que o Collor impôs. Então, para o estudo do cinema brasileiro, ou se olhava para trás ou não era estimulante do ponto de vista intelectual com relação ao momento presente. O que acontece a partir de 1994, quando eu começo a preparar com meus alunos *O cinema da retomada*, é justamente a retomada do cinema brasileiro. Há, então, uma circunstância real do presente, e não um acerto de contas. Eu não me sentia culpada, embora eu sentisse um pouco de pressão com relação aos meus colegas (de uma geração anterior), que tinham um compromisso com o projeto nacional, do qual eu não fizera parte, porque eu já era de uma geração posterior. Eu não tinha me formado nos anos 70 como eles, ou 50 e 60, quando esse projeto nacional era muito forte, e escrever sobre o Brasil era uma palavra de ordem entre os intelectuais importantes do País. Mas com a retomada isso tudo mudou, filmes como “Um céu de estrelas” (1997) da Tata Amaral, “O baile perfumado” (1997), do Paulo Caldas e do Lírio Ferreira, “Terra estrangeira” (1995), do Walter Salles e da Daniela Thomas, eram inteiramente novos, estavam propondo algo que fugia totalmente daquele esquemão Embrafilme, de uma certa fórmula já usada e gasta. E o que nós propusemos, os nossos alunos e eu naquele momento na PUC e na Unicamp, foi fazer um levantamento geral de quem estava fazendo cinema no Brasil e quais os filmes que estavam sendo produzidos. O resultado foi o livro *O cinema da retomada*. Então, foi uma circunstância do presente que me levou a me voltar para o cinema brasileiro.

G e C: – Daí a ideia da necessidade de fazer uma leitura totalizante, de certa forma dentro de uma tradição que já havia no pensamento crítico sobre o cinema brasileiro?

L: – O que a mim parecia tornar o cinema brasileiro daquela época destituído de interesse era justamente a falta de um projeto utópico. E houve uma retomada, em

outros termos, da ideia de utopia no cinema brasileiro, num primeiro momento, a partir de meados dos anos 90, e é isso que eu tento explicar no meu livro, e que vem junto com um novo projeto político no Brasil, com a abertura democrática, com a política neoliberal e com a globalização. Hoje a globalização é vista sob um ponto de vista muito negativo, mas, naquele momento, para quem saía de duas décadas de ditadura, a globalização era uma coisa bacana, era interagir com pessoas de outros países. Um projeto como o “Mangue beat”, por exemplo, propõe justamente essa integração do Brasil com o Exterior, do *rock* com a música folclórica do Nordeste, então existia quase uma celebração do projeto neoliberal. Esse primeiro momento durou pouco, mas houve uma volta utópica, uma redemocratização de dimensões globais, e isso se tornou aparente no cinema. Só que essa nova utopia é uma utopia que, na verdade, inclui a nostalgia, e é esse o ponto que eu também abordo no meu livro. Então, ela inclui um olhar para trás, não é apenas olhar para frente, porque a utopia de Thomas More é um projeto político para o futuro, para mudar algo que está aqui para algo que nunca existiu antes, ao passo que a nostalgia do paraíso perdido, que é romântica, e não concreta, remete ao passado, a algo que teoricamente teria existido no passado. Eu acho que a utopia deste momento da retomada combina essas duas vertentes, tanto o olhar futuro, para um novo projeto, como também um olhar que remete ao passado, a um certo momento inaugural, visto que não havia base política.

G e C: – Seu ponto de partida para o livro foi a utopia formulada por Glauber na profecia “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”. Indo além do nível da representação, você acha possível identificar um gesto utópico na própria decisão do cineasta Glauber Rocha, um artista de classe média empenhado em representar o seu povo?

L: – Sim, o Glauber era um dos cineastas mais conscientes daquela geração, tanto que a utopia dele inclui a antiutopia, sempre. É sucessivamente aquela contradição: o desejo de que algo se realize e essa impossibilidade prática. Tudo dele inclui essa dialética, essa discussão, sobretudo a maneira como se coloca o personagem de classe média, o intermediário. Um personagem como Antônio das Mortes, que tem uma ligação com a classe alta e, ao mesmo tempo, quer defender os oprimidos, de certa maneira, ou o Paulo Martins. E isso também se cumpre no plano formal, na composição do quadro dos filmes. Em geral, o que nós temos numa montagem dita clássica, de campo contra campo ou a montagem do ponto de vista, é dual, então você tem o personagem que fala, dá a deixa, e o outro que responde. No Glauber são sempre três, e a câmara gira. Então, são sempre duas pessoas e uma que passa no meio. Se você olhar “Deus e o diabo na terra do sol” (1964) percebe que o filme é

inteiramente composto assim. O “Terra em transe” (1967) também é inteiramente composto assim, é uma câmera que se movimenta em torno de dois personagens que polarizam posições políticas ou de qualquer outra espécie, e um que passa pelo meio ou surge por trás. Então, o Glauber é dialético. Quando ele lançava um olhar para o passado, esse olhar era crítico, ele se voltava para a mitologia do descobrimento e havia um olhar crítico nessa construção da mitologia do descobrimento. Já o novo cinema brasileiro não inclui essa perspectiva crítica, pelo menos não da mesma forma, da mitologia do descobrimento. O único filme que eu acho que incluiu um pouco disso e do qual eu falo, é o “Latitude zero” (2000), do Toni Ventura, em que há uma análise em relação ao machismo, existe uma ligação do poder absolutista com o sonho do Eldorado, que é algo que o Glauber faz em “Terra em transe”, e que outros cineastas não fazem.

GeC: – Essa atitude de Glauber Rocha se manifestou num quadro ideológico definido. Como podemos analisar o gesto utópico – se é que ele existe – em cineastas como Walter Salles e Fernando Meirelles?

L: – O Walter Salles tem um projeto pessoal, utópico e ideológico, muito claro, ele sabe muito bem os valores que está manipulando. A posição de Fernando Meirelles é muito diferente no “Cidade de Deus”, é um trabalho de equipe e não é um filme utópico. Existe uma questão no livro do Paulo Lins que é fundamental aí, visto que é toda a construção sociológica e antropológica do livro que dá as direções do filme, independentemente do quanto o filme mudou durante a elaboração do roteiro, eliminando personagens, criando aquele personagem central. O Walter Salles, por sua vez, senta e olha todos os filmes do Glauber e fala: “Vou citar isso, vou citar aquilo”, e olha o Nelson Pereira dos Santos, o Rossellini, ele está de olho aberto para essas coisas, logo tem consciência total dos valores que manipula e da mensagem que vai passar. Ele só falta pegar o crítico pela mão e falar assim: “Eu quero que você escreva isso, isso e isso do meu filme e, para que não reste dúvida, eu vou deixar bem claro no meu filme que é disso que eu estou falando.” O Fernando Meirelles está mais preocupado em contar uma história bem-contada e ele sabe fazer isso muito bem. Com relação a outros aspectos que ele não domina, ele tem essa generosidade de chamar outras pessoas [para] que venham ajudar. Isso ficou muito claro em relação à favela, já que ele desconhecia completamente aquele universo, logo se cercou de várias pessoas que o apoiaram. O Walter Salles tem, em relação ao aspecto religioso de seus filmes, uma tendência a criar projetos utópicos, e esse projeto remete também à cinefilia, então ele vai sempre remeter a outros cinemas que são da formação dele e a imagens que também enriqueceram sua formação intelectual. E ele quer construir um projeto, que, por não ser realizável ou sequer

justificável do ponto de vista social, tem que se recolher para a esfera individual. Então ele vai criar heróis privados.

G e C: – De uma maneira geral, o termo *antiutópico* está ligado à representação de uma organização social futura, caracterizada por condições de vida insuportáveis, com o objetivo de criticar tendências da sociedade atual ou parodiar utopias, alertando para os seus perigos. Exemplos canônicos de antiutopias são “1984”, de George Orwell e “Admirável mundo novo”, de Aldous Huxley. Você redefina o conceito de antiutopia a partir de representações do presente no cinema brasileiro. Você poderia comentar este novo modo de pensar a antiutopia, partindo da análise da realidade brasileira atual?

L: – Eu inseriria um outro termo aí com relação ao George Orwell, que é a distopia.

G e C: – Você poderia comentar a diferença?

L: – A antiutopia é algo que parte do projeto utópico. A distopia não parte do projeto utópico, ela tem uma visão negativa do que vai ocorrer. A antiutopia é o processo dialético do desejo de que haja uma utopia e das impossibilidades e dos obstáculos em realizá-la; então, seria a dialética glauberiana. A utopia que inclui em si a antiutopia, como no caso do “Terra em transe”, onde isso é muito nítido e causa o dilaceramento dos personagens. E essa utopia, então, vai se referir a projetos utópicos, falidos, como a mitologia do descobrimento, à questão de Thomas More, de ser possível uma sociedade igualitária ou onde as diferenças sociais fossem abolidas. E essa impossibilidade de que isso ocorra pelo simples fato de que utopias foram formuladas pelos próprios governantes desde o início, por exemplo, pelos descobridores e não pelos descobertos. Era algo que já trazia em si a opressão. A distopia tem sempre uma ligação com o urbano, então o problema é o homem criar a máquina que no fim vai dominá-lo. Daí decorre o sentimento de que quando tudo era natural, quando tudo estava sob o domínio da natureza, sem a intervenção maquiavélica do homem, era melhor, mas o homem foi criando mecanismos dos quais, afinal, ele se tornou escravo. As distopias são intimamente ligadas à cidade e ao urbano, por isso eu chamo “O invasor” (2002) de uma distopia. São típicos no filme os terrores todos que a máquina acarreta no imaginário expressionista.

G e C: – Você se refere em seu livro à utopia de Glauber Rocha, à utopia vazia do zero, à utopia antropofágica e ao paraíso negro utópico de Orfeu. Como você posicionaria o gesto nostálgico do chamado “cinema da retomada” em relação às utopias por você identificadas? Seria a nostalgia do pós-moderno?

L: – É um pouco, tanto que eu cito bastante o Frederic Jameson. Trata-se de uma nostalgia do pós-moderno, mas em um momento tardio em que, não apenas no cenário do cinema brasileiro, mas também internacional, ocorre uma retomada da narrativa, uma volta à história e à estória, ambas unidas. Tem-se no Brasil uma turma da Vila Madalena que se dedicou ao cinema de citação, um cinema *noir*, à coisa do néon, que é o típico pós-moderno, relacionado ao imaginário cinematográfico do cineasta, o imaginário de cinéfilo. Uma coisa de citação mesmo, de superfície, de brilho, lustrosa ou *glossy* como diz o Jameson, com uma iluminação artificial, sem que seja dada importância a questões de âmbito nacional. Mas esse período arrefece no começo dos anos 90, e todo mundo quer voltar a contar história. É preciso, então, reencontrar os modos de contar história e nisso olha-se para o cinema anterior, sente-se a necessidade de voltar a uma certa raiz. E isso não foi só no Brasil, mas de modo global. O cinema chinês olhou muito para o silencioso chinês. Volta-se lá para trás, o *Tsai Ming-liang* é um realizador que gosta de fazer homenagem ao cinema silencioso do passado, em Taiwan. Então, existe uma retomada histórica que inclui a história do cinema.

GeC: – Você aponta semelhanças entre a abertura de “Terra em transe” e a abertura de “Soy Cuba” (Mikhail Kalatozov, 1963). Seria possível estabelecer outros paralelos entre os dois filmes? “Soy Cuba” pode ser visto como uma importante influência na obra de Glauber?

L: – As semelhanças são tão grandes que se torna espantoso, mas confesso que não encontrei nenhuma evidência [de] que o Glauber tivesse visto o filme. Ele escrevia sobre tudo o que via e não há nenhuma menção a este filme. Escrevi um artigo que vai fazer parte do meu próximo livro no qual eu resalto essas semelhanças entre os filmes, tais como as orgias e a revolução como processo metafísico no qual as pessoas entram em transe. De fato, a questão do transe é estrutural tanto no “Soy Cuba” quanto no “Terra em transe”. Os personagens principais participam de orgias que incluem bebidas e sexo, e existe a duplicidade da personalidade da Maria – uma menção ao “Metrópolis”, do Fritz Lang. Ambos os filmes são de cinéfilos, de citação, e o Eisenstein realmente é uma influência clara nos dois, sobretudo naquele processo de adiamento que causa suspense. As escadarias também estão em ambos os filmes, aquela escada onde o Diaz faz seu discurso, as escadarias do “Soy Cuba”, onde o herói desce sem parar até morrer no fim, e aquela protelação que está também no personagem do Paulo Martins, que morre infinitamente ao longo do filme, neste cinema de agonia. Eu comparo várias imagens desses cineastas com o “Terra em transe” e o “Soy Cuba”, sobretudo o desejo de não identificar a revolução com um único país, de tentar internacionalizá-la. A revolução de Cuba, tal como

apresentada no “Soy Cuba”, não foi reconhecida pelos cubanos. Eles diziam: “Aquilo não somos nós”, mas a intenção do filme era tornar aquilo um processo mundial, mental, espiritual e geral da sociedade, fazer uma coisa muito grande e, ao mesmo tempo, metafísica e internacional. E era essa a coisa do Glauber também chamar os personagens com nomes de ditadores mexicanos, o Porfírio Diaz, quer dizer, internacionalizar aquele processo que havia ocorrido no Brasil.

G e C: – Além do cinema novo, podemos encontrar relações do cinema contemporâneo brasileiro com o cinema marginal? O filme “O Invasor” não teria uma ligação com esse momento?

L: – O Beto Brant se liga sim a um certo cinema marginal, das margens, do subúrbio da cidade de São Paulo. “O Invasor” é sobre o subúrbio, como o subúrbio se relaciona com o centro. Mas a ligação dele é mais através do Carlão Reichenbach, desse cinema um pouco posterior ao cinema marginal e muito paulista. A tônica do Beto Brant é muito paulistana, aquela coisa de apontar e falar: “Aqui é a 23 de maio, aqui é a Vila Madalena”, há um reiterado uso de signos que representam as posições geográficas da cidade.

G e C: – Uma das tônicas de seus estudos tem sido o realismo cinematográfico. Como definir um novo quadro conceitual para o realismo hoje?

L: – O meu próximo livro vai se chamar *A ética do realismo*, e é um livro sobre cinema internacional, não apenas brasileiro. O que me interessa no realismo não é o realismo como gênero, daí se poderia pensar no cinema americano como cinema realista, digamos assim, porque ele pretende produzir uma ilusão do real. Eu tenho mais interesse no realismo do meio, aquele filme que tenta te chamar a atenção para a realidade do próprio filme, de como o filme é feito. Então, o realismo de André Bazin me interessa mais, porque ele está preocupado com a fidelidade ao tempo e ao espaço, ou seja, à profundidade de campo e ao plano-sequência, à aderência do filme ao real. Eu vou até um pouquinho mais além já que me interessa o cinema que pretende produzir o real ao fazer o filme. Um exemplo disso, no cinema brasileiro atual, é “O crime delicado” (2006), do Beto Brant, no qual se descobre uma menina que não possui uma perna, que não é atriz, e essa pessoa é transformada em atriz para trabalhar no filme. Descobre-se um pintor mexicano que não conhecia aquela menina e nem a havia pintado, produz-se um relacionamento entre ambos para que aquilo resulte numa obra de arte. Esse é o realismo que eu chamo de “realismo corpóreo” e que está presente nas experiências mais interessantes em termos de cinema que eu conheço, e isso tem marcado minha carreira. Pesquisei sobre o Herzog

por causa disso. Sabe-se que ele é um cineasta que privilegia a experiência física, do meio, a criação a partir do real, de coisas que se transformam em filme. O Oshima é uma pessoa que primou por isso, e muitas pessoas do cinema japonês, sobretudo daquele período dos anos 60, também se destacam por essa relação com o real. Mesmo um cineasta teatral como o Visconti carrega esses traços. Em “Ludwig”, ele faz questão de ir aos palácios, aos castelos do Ludwig para filmar. E não apenas isso: ele vai fazer a roupa com os materiais que eram usados naquela época. Mesmo nessa reconstituição, existe um cuidado com a matéria, vai fazer com que o *drink* que as pessoas tomam seja champanhe realmente, e uma champanhe tão antiga, talvez a mais semelhante possível àquela que se tomou naquele dia, tornando essa realização quase impossível. Mas existe essa procura de uma materialidade que é visível na tela, é uma diferença incrível você ver um filme de época de Ivory e Merchant ou ver um Visconti. Onde está a diferença? A diferença está na corporalidade, está na fisicalidade do que é produzido para se transformar em cinema, mesmo que o teatral esteja ali. O teatral para mim não é o oposto do real. O Brecht desenvolveu um método realista no qual se evidencia o teatral para que se chame a atenção para a pessoa do ator. O método dele é o mais realista possível, ao contrário do que se diz. Ele é antirrealista no sentido de gênero, o antirrealismo de gênero, o antirrealismo enquanto projeto burguês, mas a proposta dele não poderia ser mais realista, porque ele está chamando constantemente a atenção para o real.

GeC: – Em relação à “Cidade de Deus” e “O Invasor”, você subverte em seus capítulos algumas ideias preconcebidas em relação ao realismo desses filmes. Em “Cidade de Deus”, o realismo é frequentemente atribuído ao uso de não atores, por exemplo, de meninos da favela. “O Invasor”, por sua vez, foi visto por muitos como um filme que retrataria fielmente a vida na cidade de São Paulo. Poderia comentar de que forma você deslocou a questão do realismo nesses filmes para outros elementos?

L: – Falou-se do realismo do “Cidade de Deus” pelo o fato de os meninos serem da favela. Certamente é uma coisa que impressiona muito ver aqueles meninos saídos daquele meio e, por sinal, um meio que raramente tem a palavra. Só que nós já vimos milhares de filmes sobre favela e que não poderiam ser mais artificiais, as pessoas são desajeitadas, não sabem o que falar diante da câmara, todo o artifício se evidencia, e o filme não convence. Então, o que é diferente? Em primeiro lugar aqueles meninos não são bandidos e nem poderiam ser, senão não estariam lá fazendo o filme, visto que bandido não aparece diante da câmara. Como é que se consegue essa espontaneidade? Foi um ano de treinamento para transformá-los em atores. Fazer o Matheus Nachtergaele se transformar em favelado é muito mais fácil do que fazer um favelado virar favelado, porque ele nunca foi ator, ele estava fazendo

outra coisa, é entregador de jornal, faxineiro, caixa de supermercado, o que seja, mas não era ator. Então você tem que transformá-lo em ator, e isso dá um trabalhão, você faz *workshop*, faz cursos, muda a vida da pessoa. Então, o realismo não emana só daí, ele emana da forma, e é isso que eu tento sempre ressaltar. Se você está falando da violência da bala, uma coisa crassa e óbvia que o cinema americano faz é mostrar membros decepados, sangue voando, cabeças, olho furado, grito, murro, tudo isso para significar dor, dilaceramento. O Fernando Meirelles fez uma coisa muito mais interessante: ele usou um sistema semelhante ao do Eisenstein, que é significar pelo corte, indicar o corte na montagem e nos elementos visuais. Por exemplo, aquela combinação entre os dentes do Zé Pequeno, a faca sendo afiada, o bico da galinha e suas garras estão indicando a pressão e o corte de uma forma que, se pegasse uma faca e enfiasse numa pessoa de forma óbvia, não indicaria. O real é traduzido pela forma e não tanto pela imagem óbvia. A representação imediatamente implica uma duplicação do real, são dois reais: aquele que existe e aquele que é representado. Agora, o real da forma é um só, porque é apenas aquele que é produzido ali, porque ele não está imitando nada, ele está criando algo, ou seja, uma imagem para uma ideia abstrata. Isso é completamente diferente do que é a representação, é mais real. No caso de “O Invasor”, todo mundo ficou convencido de que esse invasor representa a decadência do Brasil atual, corrupção ou sei lá o que, e daí eu pergunto: onde vocês viram um personagem como esse invasor acontecer na sociedade brasileira? Um sujeito favelado que se inclui na firma, entra a qualquer hora, sem se identificar, até o cachorro Rotweiller gosta dele, onde ele existe? Vem inteiramente do gênero e, no caso, da literatura de gênero, que é o Marçal de Aquino e o Rubem Fonseca, ambos ligados ao *thriller*. Como o Beto Brant tem uma sensibilidade visual muito aguçada, logo captou uma série de elementos de gênero que aproxima muito o filme do estilo expressionista, como a iluminação, a escolha do Paulo Miklos, que tem uma cara mefistofélica e uma série de características físicas que o ligam às figuras diabólicas. E o que ele faz com o gênero? Mistura com imagens documentais da cidade de São Paulo, subverte as regras do realismo baziniano através, por exemplo, do uso do plano-sequência, ao sair com a câmera da rua e entrar em um lugar para conformar a questão do realismo espacial, mas o que se vê dentro é inteiramente deformado.

G e C: – Em seu ensaio *Going global: the brazilian scripted film*, você discorre sobre o aparecimento de um tipo de estética transnacional e menciona a existência do “filme de roteiro”. Quais filmes abordados por você no livro seriam exemplos de “filmes de roteiro”? Perde-se o caráter nacional nesses filmes? Com isso, redefine-se a noção de gênero? É possível delinear um quadro conceitual para a expressão “cinema transnacional”?

L: – “Central do Brasil” e, por outras vias, “Cidade de Deus” cabem nessa definição de filme de roteiro. “Central do Brasil” cumpre uma série de regras que tem sido usada por vários filmes em esquemas de coprodução internacional. Submete-se o roteiro para todas essas comissões, e elas aprovam ou não aprovam. Para agradá-las, tem-se que fazer algo que passe pelo gosto deles. Aí começam a surgir certas características comuns a vários filmes produzidos na Geórgia, na África, na Bósnia, no Uruguai, enfim, filmes que, de repente, têm uma estrutura semelhante. Característica número um: a construção do herói privado. Esse herói é, em geral, representado por um ator que não era ator antes ou, pelo menos, não parece ser. São atores que parecem ter sido tirados do real, sua função é bem clara, estão ali para se tornar bastante convincentes. Depois existe um pano de fundo documental, que sanciona a verossimilhança daquele personagem. E ele não está apenas localizado na sua cidade natal, no seu país natal. São personagens que são transformados em heróis, a ação deles não é válida para a sociedade inteira, apenas para aquele universo restrito da vida íntima deles. Agora existe um outro fenômeno que se chama “Ilha das Flores” (Jorge Furtado, 1989), e que teve uma grande repercussão na França. Eu não tenho dúvida de que o “Amélie” tem uma comunicação forte com o esquema “Ilha das Flores”, um certo tipo de linguagem autorreflexiva, há um componente satírico e também uma espécie de gênero enciclopédico do tipo “quantas vezes uma mosca varejeira bate as asas por segundo”, ou coisas assim. “Cidade de Deus” foi inteiramente embebido desse esquema com aquele personagem que conta a história de vários ângulos, assemelhando-se a um editor na mesa de montagem, virando o filme para frente e para trás, sendo, portanto, inteiramente autorreflexivo, explicando em tom enciclopédico e didático como se faz tráfico na favela, dando todos os nomes, o que é o avião, o que é isso e aquilo.

G e C: – A ampla penetração dos estudos culturais nas humanidades e, em particular, no campo do cinema, tem direcionado pesquisas para questões tais como: gênero, raça e nação. Em que medida você se posiciona diante deste novo quadro, já que a princípio sua preocupação central era pautada pelas questões de autoria, como observamos nos trabalhos sobre Herzog e Oshima?

L: – Em primeiro lugar, os estudos culturais não são algo novo, existem há muitos anos e influenciaram demais a academia em geral. Acho que esta influência foi muito impulsionada pelo fim da crença no comunismo; então, a nova crença, ou a nova meta, foi atacar a desigualdade e defender as minorias. Isso, de certa maneira, pode ser nocivo, quando se trata de uma obra de arte. Os estudos culturais tendem a ficar concentrados no tema, na história, e a relegar ao segundo plano a forma, sendo que essas coisas não aparecem separadamente. Com isso você vê várias

análises ingênuas, porque acaba se discutindo a história de um filme como se aquilo fosse verdade, como se você estivesse tratando de personagens reais. Eu não deixo de lado os estudos culturais no meu livro, no entanto, você vê que existe muito disso quando eu falo do “Latitude zero”, ou da Laura Mulvey, da visão feminista que é muito forte neste filme. Eu entro nessas questões, mas elas estão longe de fornecer um arcabouço dentro do qual eu vou enclausurar a minha análise. Eu gosto de ser bastante eclética em termos de método quando eu estou analisando uma obra de arte e eu pego aquilo que me serve no momento para alojar um certo aspecto, eu tento deixar a obra me dizer o que é para fazer com ela ao invés de eu tentar aplicar um esquema à obra. Então, em geral, são as obras que me levam por caminhos diferentes, é gostoso se deixar conduzir e ter que ler coisas porque uma obra te leva àquilo.

G e C: – Como você avalia a recepção de filmes brasileiros e latino-americanos no contexto internacional?

L: – Acho que é bastante evidente que os argentinos e os mexicanos têm muito mais aceitação que os filmes brasileiros. Cinema brasileiro não consegue romper a barreira devido a uma série de problemas. O principal seria uma dificuldade de direção de atores. Isso é algo evidente na maioria dos filmes. O segundo problema é uma atenção para o público interno e, sobretudo, nas produções da Globo, quer dizer, eles se referem a questões que estão sendo tratadas, digamos, em novela, a uma certa cultura que foi criada aqui dentro do Brasil e que não faz sentido no Exterior. Então, eu vejo uma certa perplexidade, mesmo em diretores de festivais, que não sabem muito bem como lidar com aquilo. Mas filmes como “Central do Brasil” e “Cidade de Deus” são filmes de alta qualidade e que têm uma sensibilidade maior de como [se] comunicar com uma variedade enorme de público. Acho que o cinema argentino também tem isso, e o mexicano também, uma universalidade maior. Em festivais de cinema, você vê muito mais filme argentino e mexicano do que brasileiro, o que é uma pena, porque o Brasil está produzindo muito filme, alguns deles bons, mas eu sinto que ainda precisamos trabalhar aqui um pouquinho mais na questão da qualidade. Daí, bom, qualidade do que, para agradar a quem, é uma outra questão que podemos discutir. Porque, se partirmos para o experimentalismo, vai agradar muito menos, mas talvez aí passasse nos festivais. Veja o Apichatpong Weerasethakul, ele é muito mais experimental do que qualquer filme brasileiro sendo produzido atualmente e virou o “queridinho” dos festivais internacionais. Veja o Tsai Ming-liang que é experimental e está em todos os festivais que você possa imaginar. Então, está faltando ousadia no cinema brasileiro por um lado e, por outro, cumprir um mínimo de regras de comunicabilidade com o público.

G e C: – Você coordena o primeiro Centro de Cinema Mundial da Grã-Bretanha, na Universidade de Leeds. De que maneira você redefine o conceito de cinema mundial hoje?

L: – Esse projeto se baseia em um conceito que, na verdade, contradiz a noção de *world cinema* que se tem normalmente no mundo, e que é a mesma de *world music*, ou seja, aquilo que não é americano. Eu penso em abordar o cinema mundial sob uma perspectiva policêntrica, é esse o diferenciador da minha abordagem. Eu acho que nós podemos ver vários centros no mundo, que Hollywood não é o único centro, eu não adoto essa divisão de centro e periferia, pelo menos não com relação ao cinema. Não acho que as coisas sejam assim e, se foram assim um dia, certamente não são mais hoje em dia. São essas duas características básicas, uma definição positiva de cinema mundial, que não é definir pelo que ele não é, mas sim pelo que ele é, e uma abordagem policêntrica e democrática.

Referências

NAGIB, Lúcia (Org.). *Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano*. São Paulo: Marco Zero; Cinemateca Brasileira, 1990.

_____. (Org.). *Mestre Mizoguchi: uma lição de cinema*. São Paulo: Naverger; Cinemateca Brasileira, 1990.

_____. *Werner Herzog: o cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

_____. *Em torno da nouvelle vague japonesa*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.

_____. *Nascido das cinzas: autor e sujeito nos filmes de Oshima*. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. (Org.). *The new brazilian cinema*. Londres; Nova York: I. B. Tauris, 2003.

_____. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias*. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

_____. *Going Global: The Brazilian Scripted Film*. In: HARVEY, Sylvia (Org.). *Trading culture*. Eastleigh: John Libbey, 2006.