



33(1): 13-20
jan/jun 2008

Um Cinema que “Educa” é um Cinema que (nos) Faz Pensar

Entrevista com Ismail Xavier

Poderíamos iniciar esta entrevista apresentando uma série de credenciais acadêmicas: Ismail Xavier é professor da Universidade de São Paulo (USP); é autor de livros como *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a Transparência* (já em sua 3ª edição e publicado pela Editora Paz e Terra, de São Paulo), *O Olhar e a Cena: Hollywood, melodrama, Cinema Novo, Nelson Rodrigues* (Editora Cosac & Naify, São Paulo); *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (Editora Cosac & Naify, São Paulo) e organizador da antologia *A experiência do Cinema* (em sua 3ª edição e publicada pela Editora Graal, Rio de Janeiro). Além disso, Ismail Xavier é autor de incontáveis artigos, publicados em periódicos acadêmicos e também em jornais e revistas de grande circulação nacional. Sim, poderíamos começar a introdução por estes dados. E, bem, é o que, de fato, estamos fazendo.

Ou poderíamos reforçar e sublinhar que temos aqui uma entrevista que fala sobre temas candentes para aqueles que estudam Educação e Cinema; uma entrevista que fala sobre a recusa do autor a uma idéia simplista de imagem, que, por um mimetismo forçado, teima em insistir no tema das “influências” da imagem sobre o sujeito-espectador; uma entrevista que, de maneira mais ampla, nos interessa por abordar diretamente a relação entre cinema e educação (seja num sentido de formação estética, seja num sentido mais particular, como meio passível de ser inscrito no processo cotidiano da sala de aula). Mas não só isso: poderíamos também apresentar a entrevista com Ismail Xavier, partindo de importantes interrogações feitas por ele ao campo da Educação, ao afirmar, por exemplo, que um cinema que “educa” é aquele que (nos) faz pensar – e que (nos) faz pensar não somente sobre o cinema em si mesmo, mas, igualmente, sobre “as mais variadas experiências e questões que ele coloca em foco”. E, bem, é o que, de fato, estamos – também – fazendo.

No entanto, e acima de tudo, gostaríamos de enfatizar nesta introdução a generosidade de Ismail, que, desde o primeiro contato (realizado por *e-mail*, em outubro de 2007), não hesitou, de onde quer que estivesse, em contribuir com sua palavra para este número especial; um autor que sábia e consistentemente soube dosar, em suas respostas, um tom coloquial com abstrações inevitáveis sobre temas tão complexos; enfim, um autor que nos faz, ele mesmo, também pensar, pelas contribuições que suas pesquisas têm dado àqueles que, das mais diversas áreas, se ocupam sobre o campo do cinema. A entrevista que abre este número, também ela, ironicamente, nos “abre”, no sentido de que, de forma envolvente, Ismail Xavier nos conduz aqui pelas veredas intrigantes das imagens em movimento, pelos labirintos vertiginosos das dúvidas acerca das dualidades entre “real” e “ficção”, “verdadeiro” e “falso”, “imagem” e “palavra” – e nos conduz justamente por nos convidar, insistentemente, a compreender o cinema não só como arte, mas como linguagem mobilizadora e desestabilizadora de nossas certezas. “Enfim, aconteceu”. Assim, mais do que “introduzi-lo” a nossos leitores (o que, para muitos, seria desnecessário), talvez preferíssemos aqui agradecer-lhe, agora publicamente. E, bem, é o que, de fato, estamos fazendo.

Educação & Realidade – A primeira pergunta que lhe faremos tem a ver diretamente com o título deste Dossiê e com a proposta do mesmo. Assim, sendo o Sr. um pesquisador que há anos trabalha com as temáticas relativas ao cinema, gostaríamos de saber sua posição sobre a correlação entre os dois campos. Ou seja, mais diretamente, em sua opinião, que relações podem ser estabelecidas entre cinema e Educação? (seja num entendimento acerca de uma educação do olhar, de uma educação para as imagens, ou do cinema como espaço “educador”, formador... Ou seja, por “educação”, adote o conceito que preferir).

Ismail Xavier – Desde o período do cinema mudo fez-se explícito o interesse pela análise da dimensão educativa do cinema em seus vários gêneros. De um lado, o cinema incorpora aquela dimensão formadora própria às várias formas de

arte que cumprem um papel decisivo de educação (informal e cotidiana); de outro, ele pode se inscrever de forma mais sistemática no processo educativo, seja pelo uso de qualquer gênero de filme (ficção, documentário) em sala de aula, com interação direta com a fala do professor, seja pela produção daquela modalidade especial a que se deu o nome de “filme educativo”, esse que supostamente se estrutura como ato comunicativo que apresenta, de um modo ou de outro, uma demarcação, uma metodologia de ensino, um princípio pedagógico, voltados para um domínio específico do conhecimento ou para o adiestramento para uma prática (o vídeo tornou tal modalidade um item de grande sucesso comercial). Não tenho experiência na lida com o educativo como gênero específico, e sempre me interessei mais pelo primeiro aspecto (a dimensão formadora do cinema como arte e entretenimento). Nesse plano, creio relevante participar do combate contra as simplificações manifestas nos discursos moralistas que observam as imagens como um terreno suspeito e produtor dos piores efeitos – porque incitariam a imitação e a assimilação de modelos – notadamente quando representam violência, sexo ou outro tópico considerado “sensível”, algo que deve estar sob a vigilância de instituições religiosas ou do Estado. Esta teoria do mimetismo suspeito está longe de dar conta do problema da recepção das imagens. A questão dos seus “efeitos” é muito complexa e requer uma análise interdisciplinar que dê conta da relação entre a estrutura das imagens e das narrativas (seus códigos específicos, sim, mas também o que não cabe nos códigos) e os processos de recepção (sociais, psicológicos, culturais, muito ancorados nas circunstâncias). Por outro lado, a dimensão educativa, entendida no sentido formação (valores, visão de mundo, conhecimento, ampliação de repertório) permeia toda a experiência do cinema e está, ainda que de modo implícito, presente nos debates sobre os filmes, pois mesmo a reivindicação mais radical de um cinéfilo pela “autonomia” do campo e seus rituais específicos já pode ser vista como expressão de um tipo muito particular de formação em que o cinema fica reduzido à educação para o próprio cinema e seu imaginário. Para mim, o cinema que “educa” é o cinema que faz pensar, não só o cinema, mas as mais variadas experiências e questões que coloca em foco. Ou seja, a questão não é “passar conteúdos”, mas provocar a reflexão, questionar o que, sendo um constructo que tem história, é tomado como natureza, dado inquestionável.

Educação & Realidade – Ficção *versus* realidade, imagem *versus* palavra, verdadeiro *versus* falso, fato *versus* representação: velhos pares que, no cinema provocam, muitas vezes, fervorosas discussões. Godard dizia, a respeito disso, que haveríamos de fazer uma “prece cotidiana”, qual seja, a da “igualdade e da fraternidade entre real e ficção”. Vale ressaltar que esses pares (ou talvez devêssemos dizer desdobramentos desses pares) são abordados já no título de, pelo menos, duas de suas produções [*O Discurso Cinematográfico*. A Opacidade e a Transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005; e “Cinema: revelação e engano”].

In: XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003]. Trata-se de problemáticas que não são exclusivas do cinema, mas que se encontram, de igual maneira, em outros campos, como no caso da fotografia. Como o Sr. se coloca frente a essas discussões? Ou melhor, como elas são consideradas em seu trabalho?

Ismail Xavier – Creio que posso resumir dizendo que, quando lido com pares como realidade-ficção, falso-verdadeiro, fato-representação, a idéia é trabalhar as formas pelas quais um se transforma no outro, para evidenciar a ilusão contida na vontade de separá-los como princípios ou realidades estáveis. A idéia é acentuar os momentos em que o cinema desestabiliza essas oposições, questiona nossas convicções, enfim, faz repensar tais noções. Quando se trata do par palavra-imagem, a idéia é buscar o cotejo na zona instável que sempre nos obriga a refazer o movimento entre uma e outra, por definição incompleto e insuficiente, gerando uma ansiedade de reajuste sem fim. De um lado, admitir a tradutibilidade que nos permite o transporte de um pólo a outro (como escrever sobre as imagens se não houver uma admissão mínima de que “algo se traduz”?); de outro, jamais supor que tal transporte seja capaz de criar equivalências ou a idéia de que uma substitui a outra, pois há a enorme taxa de irredutibilidade, não apenas no eixo tradução-traição, de resto já vigente no reino das palavras, mas também no plano da experiência sensível, da estética. Posta a diferença, creio ser fundamental *evitar qualquer hipótese de uma hierarquia de valores*, seja aquela que exalta a potência da imagem que “vale mil palavras”, como diz o clichê, seja aquela que exalta a profundidade da palavra que supostamente torna transparente a “interioridade”, em contraste com as imagens que só poderiam expressar pelo que se manifesta na superfície. Vem deste preconceito o clichê das “adaptações literárias impossíveis”, pois o cinema seria “pobre” diante da grande literatura; o pessoal esquece que o problema está no tipo de cinema mais convencional, que busca certas adaptações e também parece supor a idéia equivocada de “fidelidade”, de novo esquecendo que a passagem para o cinema é a criação de outra obra que criará o seu mundo, em diálogo com o texto, mas com *toda a liberdade*.

Educação & Realidade – Barthes, no livro *A Câmara Clara*, narra-nos um interessante “exercício” de análise de imagem: “[Robert] Mapplethorpe fotografou Bob Wilson e Philip Glass. Bob Wilson me retém, mas não chego a dizer por que, quer dizer, *onde*: será o olhar, a pele, a posição das mãos, os sapatos de tênis? *O efeito é seguro, mas não é situável*, não encontra seu signo, seu nome; é certo e, no entanto, aterrissa em uma zona vaga de mim mesmo; é agudo e sufocado, grita em silêncio. Curiosa contradição: é um raio que flutua”.



Trazemos esse exemplo por conta das tantas e tantas imagens – agora falando diretamente do campo do cinema – que nos tocam, movem-nos, atingem-nos. Muitas vezes, parece-nos mais fácil analisar histórias e imagens cinematográficas nas quais estão presentes as famosas “estruturas de consolação” ou, quem sabe, estruturas em que o jogo entre o bem e o mal é mais explícito; parece-nos, portanto, mais fácil falar de filmes organizados em torno de estruturas nas quais as imagens e sons apenas nos conduzem a um certo entendimento, muitas vezes mais restrito, mais fechado. Porém, o que nos parece mais importante é compreender de que forma analisar ou com que elementos contar quando se trata de imagens cinematográficas que nos tocam; imagens esteticamente mais complexas, que dizem respeito a narrativas que não necessariamente encontram um fim em si mesmas ou que não são conduzidas pela lógica de um final previsto. Enfim, *como falar* ou mesmo *como pensar* sobre imagens-acontecimento?

Ismail Xavier – Creio que caminhamos aqui na mesma direção de combate ao clichê, aquele tipo de agenciamento das imagens e sons que induz a uma leitura pragmática geradora de reconhecimentos do já dado e do que não traz informação nova, ou seja, do combate àquela forma de experiência na qual não se vê efetivamente a imagem e não se percebe a experiência, ou, se quisermos, não se captura o que acontece na imagem, pois a mobilização de protocolos de leitura já automatizados define *a priori* “do que se trata” quando olhamos a imagem ou seguimos a narrativa. Para mim, o que vale – estética, cultural e politicamente – é a relação com a imagem (e a narrativa) que não compõe de imediato a certeza sobre este “do que se trata” e lança o desafio para explorar terrenos não-codificados da experiência. Tanto melhor se o próprio filme se estrutura para impedir o conforto de reconhecimento do mesmo, de confirmação do que se supõe saber. O modernismo nos legou este imperativo de desautomatização da percepção e de ampliação de repertório como tarefa da arte, recuperação de uma sensibilidade amortecida pelo investimento prático em que o cotidiano se faz o lugar do hábito, da percepção que está instrumentada por uma interação com o mundo marcada pelo cumprimento de certas finalidades, das mesmas finalidades a cada novo dia. Nesse terreno, seria ilusório supor que a relação produtiva e enriquecedora com as imagens e narrativas desconcertantes se apóie na força exclusiva de um saber das formas e de um repertório analítico que nos capacite a uma recepção “adequada”, pois aqui, como em outros terrenos, quase tudo depende da postura, de uma disponibilidade, de uma forma de interagir com as imagens (e narrativas), que têm a ver com todas as dimensões da nossa formação pessoal e inserção social. A recepção deve ser um acontecimento (original) não-redutível a esta idéia de que o “especialista” (sabedor de códigos) detém a chave para ler os filmes da forma mais competente.

Educação & Realidade – A pergunta “O que é o cinema?”, desde André Bazin, percorre os estudos e as pesquisas daqueles que se dedicam a esse campo. O próprio Bazin dizia que o cinema era “um estado estático da matéria”.

Orson Welles tratava do cinema como sendo uma “fita de sonhos”; talvez um pouco como Tarkóvski, que se referia ao cinema como uma “arte onírica”. Béla Balázs considera o cinema uma arte; mas uma arte com uma linguagem autônoma, devido, por exemplo, às noções de enquadramento, montagem e *close up*. Jean-Patrick Machette diz que “cinema não é somente idéias; o cinema são as idéias visíveis”. Manuel de Oliveira define o cinema como “uma saturação de signos magníficos que se banham na luz de sua ausência de explicação”. Talvez Godard tenha sido o primeiro a relacionar o cinema a um país, a um país a mais sobre um (o) mapa, ao dizer: “O cinema é o país que faltava no meu mapa de geografia”, e, a esse respeito, questionava-se: “atualmente, nos perguntamos se se trata de um império, de uma nação ou de uma província”. Serge Daney, pouco tempo depois, veio dizer que o cinema era “um país complementar”, e acrescenta que o cinema é “parente da música”. Elire Faure falava do cinema como uma “arquitetura em movimento”, e, neste sentido, teríamos talvez uma das mais belas acepções do cinema, feita por Astruc, que fala que o cinema é arte de construir “com rostos e suspiros as catedrais de nossa imaginação”. Godard dizia, ainda, que “o cinema não é uma arte, nem uma técnica, mas um *mistério*”. Todas essas acepções nos mostram, além uma breve e resumidíssima “ontologia do cinema” (se assim poderíamos dizer), a relevância do estudo do cinema para nós do campo da Educação. Na intenção de, talvez, “ampliar” essa “ontologia”, perguntamos: para o Sr., o que é o cinema?

Ismail Xavier – Quando se pergunta pela ontologia, quase sempre a resposta é uma metáfora encontrada pelo cinéfilo para expressar o seu entusiasmo ou sua religião, que encontram tradução em palavras sinalizadoras do regime especial da profundidade (arte onírica), do que excede, do que não se explica (mistério). O problema de tais expressões é que lhes escapa o traço distintivo: se mistério, o que o diferencia de tantos outros? Nos primeiros tempos, esta era a questão. A especificidade. A resposta poderia ser técnica e recair na montagem ou na indexicalidade que permitia a captura do instante qualquer. Mas a sinalização de uma capacidade técnica tinha de vir acompanhada da atribuição de um título de nobreza (o cinema é Arte e, portanto, parente de todas as outras), acrescida de uma proclamação de seu estatuto inaugural: por razões técnicas ou sociais, o cinema reivindica mais potência para si, na comparação com as outras Artes, e passa a abrigar todas as metáforas que sugerem que é pintura e algo mais, música e algo mais, etc... Como princípio geral, esse “algo mais” é o movimento, não como evidência de imagens moventes na tela ou como som que é sempre um dinamismo, mas como um princípio ontológico que permite afirmar que o cinema é forma do tempo, que os filmes pensam, etc... A pergunta convida a uma ampliação desta cadeia de metáforas, mas não tenho vocação para a hipérbole, nem estou num momento de entusiasmo.

Educação & Realidade – Mesmo se restringirmos o conceito de imagem para “imagem cinematográfica”, saberíamos que estamos frente a um campo

vasto de entendimentos, acepções e que, por sua vez, envolve um outro campo, igualmente vasto, relativo à linguagem. Não podemos crer que a imagem pungente de Vertov, a imagem de Eisenstein, de Rossellini, Godard, Fernando Meirelles, entre tantos outros ou, num outro nível, a imagem *projetada* na sala escura do cinema e aquela *veiculada* pela televisão se valeriam ou se equivaleriam democraticamente. (Ou podemos?). Partindo disso, como tratar dessas diferenças (para além, claro, de questões que digam respeito a períodos específicos da história do cinema ou mesmo para as próprias concepções de cinema envolvidas na produção de imagens desses diretores específicos)? Como essas diferenças interferem no trabalho daqueles que se dedicam ao estudo do cinema (e que, portanto, pretendem dar conta, em certa medida, da imagem cinematográfica e, conseqüentemente, da linguagem do cinema)? Ou, ainda, como podemos falar de cinema quando o que temos efetivamente em mãos (no sentido do trabalho do “analista”) é sua reprodução via imagem televisiva? O que se perde e o que se ganha com isso?

Ismail Xavier – Em primeiro lugar, há a diferença entre o cinema e o vídeo, entre a experiência coletiva da sala escura e a televisão na sala de visita ou na instalação de uma Mostra de Arte. São texturas distintas – dado intrínseco às imagens – e são situações sociais distintas. Nesta diferença, cada qual tem o seu terreno, mobiliza o corpo de forma particular, monta uma arquitetura da recepção particular, fatores que conferem ao vídeo ou a outras técnicas da imagem uma estética especial, tal como o cinema tem a dele. Para definir um parâmetro comum que dê lastro à comparação, é preciso então considerar a questão do filme (feito em película 35mm, para ser exibido em sala escura) veiculado na TV. Aí se perde algo fundamental: a textura da imagem, as sutilezas do estilo no que este depende do suporte específico e das condições próprias de percepção, pois até mesmo o tamanho da imagem é propriedade estética que tem enormes efeitos (como as dimensões e proporções de quadro alteram não somente a nossa percepção, mas também o pressuposto estético que definiu tal escolha por parte do pintor). Da textura, decorrem alterações no plano dramático e no plano das relações entre seres humanos e ambientes (a questão da paisagem, por exemplo), entre o conjunto e o detalhe, num processo em que a tela de TV traz limites que facilitam a busca do que se insere na cadeia narrativa e tem função bem definida, perdendo-se exatamente o que favoreceria a percepção que vai além do clichê, o passeio do olhar que interage com os pontos de imantação (lembro aqui do *punctum* de Roland Barthes) que estabelecem uma relação vertical mais intensa, em oposição à relação horizontal instaurada pela seqüência narrativa. Ganha-se algo no plano da informação (aqui, em oposição à experiência estética), pois temos acesso ao que, por distintos motivos, estaria fora do alcance, tal como acontece, por exemplo, em nossa atividade de aula, quando exibimos em vídeo muitos “clássicos”. Dentro desta chave do acesso e da informação, há aí um ganho, mas a primeira advertência a fazer é justamente a de que estamos diante de algo que tem o estatuto da reprodução dos quadros em livros, muitas vezes

com maior taxa de empobrecimento. Sem querer entrar nas várias dimensões do problema da obra de arte na era da reprodução, há que se reconhecer que há uma experiência estética irreduzível que se dá diante do objeto e das intensidades próprias que vêm de sua materialidade (esta é decisiva na equação estética, pois não se trata de separar forma e textura).

Educação & Realidade – É muito comum, nas análises sobre cinema, sobre um filme, levantar as “representações” (do homem, da mulher, da criança, etc.), buscando saber o que aquelas imagens, aquelas seqüências, aqueles personagens estariam “representando” da “realidade”. Parece-nos que estamos sempre buscando saber o que as imagens “queriam dizer”, o que o diretor efetivamente “queria significar” com o seu trabalho. Como fugir disso, como pensar o cinema tratando as imagens-tempo e as imagens-movimento como criação? Enfim, como pensar as imagens cinematográficas como criação de uma outra “realidade”?

Ismail Xavier – Entendo que a pergunta inclui uma referência crítica à ansiedade da interpretação que pode fazer das imagens, e da arte em geral, uma ilustração de idéias e conceitos, ou reduzi-las ao regime da mimese naturalista cujo limite é a transparência. Partilhamos a defesa da opacidade e a idéia de que é preciso interromper o jogo previsível da leitura fluente, criar os pontos em que a imagem se impõe pela força de sua auto-referência (o que Jacobson denominava função estética) e conduzir a uma outra relação entre o filme, como estrutura autônoma, e a realidade, fora dos limites da representação. Pensar as imagens em movimento como criação de outra realidade envolve uma variedade de caminhos. O ponto limite é o da intransitividade radical, quando tudo na imagem é auto-referência (regime estético em sua decantação maior), as imagens se impondo como um movimento entre outros com sua própria forma e textura a sugerir sensações, pensamentos, imersões ou estranhamentos, dentro de uma modulação própria a cada obra. A par desta experiência-limite, a criação de outra realidade envolve um largo espectro de experiências em que as imagens, no entanto, preservam, em teor variável, um regime mimético que permite caracterizá-las como de um tipo ou de outro – como é o caso de imagem-tempo e imagem-movimento citadas na pergunta, em que a referência maior é o modo como o tempo e, em conexão com ele, também o espaço estão presentes no seio delas. Sim, há produção de diferença e oposição ao mundo, mas há também a produção de uma experiência referida ao mundo, pois quando hoje se diz que o filme pensa, que a imagem em movimento é pensamento, está aí implicada uma transitividade como “imagem de” que não precisa supor a idéia de profundidade nos termos da clássica oposição entre aparência e essência. Digamos que a própria expressão “outra realidade” é a confirmação desta ambivalência que afirma, ao mesmo tempo, uma autonomia e uma inscrição das imagens no mundo, pois a quase totalidade das reflexões é feita a partir do cinema diegético, seja ele moderno, experimental ou outra coisa qualquer, um cinema que implica uma organização do espaço-tempo em acontecimentos (aqui tomados em sentido *lato*), tudo o que traz um resíduo mimético – uma iconicidade que supõe semelhança – com o qual se pode lidar de distintas formas, mas se acaba passando por aí.