

Para deixar de lado o complexo de coitadinhos

Para a entrevista Paulo Antonio Paranaguá
(Fabian Nuñez, Denise Tavares, Estevão Garcia, Maurício
Bragança, Mariana Baltar e Tunico Amâncio)

“a história do cinema ganha dimensões e ângulos novos se a gente procura analisá-la junto com as expressões culturais das outras áreas”



Por ocasião do congresso anual da SOCINE, realizado em Fortaleza, em outubro de 2014, seis pesquisadores vinculados à **Prala** (Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino Americano) - grupo de pesquisas situado na UFF que se dedica especialmente ao desenvolvimento de estudos comparados sobre o cinema latino - aproveitaram o encontro para entabular um diálogo com o crítico e pesquisador Paulo Antonio Paranaguá. O período também marcava o lançamento no Brasil de seu mais recente livro, *A invenção do cinema brasileiro - modernismo em três tempos* (Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014). Para além de uma apreciação das ideias do livro, a entrevista foi uma oportunidade para reencontrar velhas interlocuções.

Há muito o trabalho de Paranaguá constitui-se uma referência nos estudos do cinema da e na América Latina. Nascido no Rio de Janeiro, vive há anos na França, onde se estabeleceu como refugiado político do Golpe de 1964. Jornalista, obteve bolsas da Fundação Vitae e da Fundação Guggenheim, finalizando seu doutorado na Sorbonne (doutorado *cum laude* na Universidade de Paris I). Ingressou na equipe do jornal *Le Monde* em 2003, atuando nas áreas de cultura e assuntos econômicos e políticos.

Seu trabalho no campo do cinema se reflete tanto pela organização de compêndios primorosos, nos quais reuniu a nata dos pensadores sobre variados aspectos de alguns até então pouco valorizados cinemas nacionais, quanto na sua própria produção, também volumosa, que transita entre as cinematografias latinas e uma reflexão sistemática sobre o cinema brasileiro e muitos de seus aspectos culturais.

Seus livros são publicados em muitas partes do mundo, numa trajetória que se define desde *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*, um livro sintético e essencial, editado pela L&PM de Porto Alegre em 1985. Em seguida vem a organização de *Le cinéma brésilien*, livro/catalogo editado em 1987, em Paris, pelo Centro Georges Pompidou, reforçando uma mostra de cinema que teve também sua participação na organização. Ainda pelo Centro Georges Pompidou, em 1990, é lançado *Le cinéma cubain*, igualmente junto à retrospectiva homônima. Em 1992, mais uma mostra organizada em Paris, acompanhada de um importante livro/catalogo que Paranaguá edita: ***Le cinéma mexicain***. Esta é a trilogia das pioneiras, e já clássicas,

publicações que primam por uma orgânica reflexão sobre a cinematografia latino-americana lançada na França, jogando sobre ela novas luzes.

Ele é também o organizador de *À la découverte de l'Amérique Latine*, lançado no evento Cinema du Réel, ainda no Centro Georges Pompidou, em 1992.

Na Espanha, editada pela Generalitat Valenciana, em 2000, Paranaguá organiza o número 36 da revista *Archivos de la Filmoteca*, sob o título de *Brasil, entre modernismo y modernidad*. É quando aparece também *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*, de 2000, um dos mais sistemáticos estudos das cinematografia latino-americana, onde Paulo Paranaguá privilegia o diálogo entre as culturas, relacionando o cinema com seu contexto industrial, socio-econômico, institucional, cultural, político e crítico.

Esta mesma marca de uma abordagem comparada e complexificadora atravessa suas publicações seguintes: *Luis Buñuel* (2001, pela EI de Barcelona); *Cine Documental en América Latina* (organizado para a Editora Cátedra de Madrid, em 2003) e finalmente *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, publicado em 2003, onde analisa as tensões expressas nas obras cinematográficas latino-americanas sob vários enfoques, buscando novas interpretações para sua história.

El nuevo documental iberoamericano, lançado em Madrid em 2009, complementa a série de livros que, junto a inúmeros artigos e textos, explicitam esta mirada cheia de interesse e atenção pela cinematografia latina, sempre evidenciando a complexidade do fato cinematográfico.

“O que ressalta em *A invenção do cinema brasileiro* é o gosto pela polêmica, vontade de reescrever a história, e um certo viés irônico”, escreveu Eduardo Escorel após o debate que marcou o lançamento do livro na sede do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro.

Para além deste empenho na pesquisa histórica, o que atravessa o trabalho de Paranaguá é seu olhar crítico aos processos e cenários contemporâneos, olhar burilado pela continuada atuação enquanto jornalista vinculado ao *Le Monde*.

Nesta entrevista, Paranaguá ressalta a importância de perspectiva comparada para os estudos de história do cinema - “essa seita de poucos”, como ele define e a qual declara pertencer - reflete sobre as relações entre cinema e

televisão e celebra o lugar privilegiado da América Latina como arena cultural em triangulação constante com a Europa e os Estados Unidos.

PRALA: Retomando uma passagem do seu mais recente livro, *A invenção do cinema brasileiro*, você fala de uma especificidade da cultura na América Latina que se formou a partir de uma triangulação, onde a América Latina é um dos vértices desse triângulo, composto ainda pela Europa e pelos Estados Unidos. Essa configuração de forças mobilizou algumas tensões desafiadoras em torno das permanências e rupturas que estavam em jogo no cinema brasileiro e no cinema latino-americano de uma forma mais abrangente. Num contexto contemporâneo, em que a globalização redefine o desenho desses arranjos, como é que você situa os atuais conflitos e os desafios que regem a experiência no cinema realizado na América Latina?

PP: O que eu acho é que existem relações triangulares da cultura latino-americana, não só do cinema, praticamente há 200 anos, desde as independências. Desde que existe uma cultura independente, inclusive formalmente, das antigas metrópoles coloniais. As nossas independências tiveram uma marca tanto da independência norte-americana como da Revolução Francesa. Aqui, até na Inconfidência Mineira, isso já está presente. Quando a gente examina o teatro, a literatura, a fotografia, inclusive, que precederam o cinema, nós vemos que sempre evoluímos numa relação às vezes mais próxima da Europa, às vezes mais próxima dos Estados Unidos, às vezes simultaneamente em diálogo harmonioso ou conflitante com esses dois polos. Mas nunca, digamos, de maneira autárquica, separada, como se nós fôssemos uma entidade autônoma sem relação com outros universos culturais. O que é absolutamente fascinante nessas relações triangulares é que a intensidade dos polos varia segundo as épocas. E, além disso, o tipo de influência também varia; mas não chega a desaparecer nunca. Às vezes parece apenas uma filigrana, mas eles estão aí.

Um exemplo que poderia dar é o caso dos primeiros anos do cinema, alguém como Humberto Mauro. Sua escola de formação, do aprender a fazer

cinema, eram os próprios filmes norte-americanos. Aqueles que antes do Humberto Mauro privilegiaram o modelo europeu, o cinema italiano, o cinema francês, o chamado *film d'art*: aquele filme muito pomposo, muito teatral, histórico. Estes acabaram fazendo filmes muito mais quadrados, muito mais engessados, como aqueles filmes históricos, pelo que se sabe e pelo que se pode apreciar, por exemplo, dos filmes feitos por um Vittorio Capellaro. Levando-se em conta esse contexto específico, naquele momento, mostra-se que o dinamismo estava do lado norte-americano e o academicismo estava do lado europeu. Eu costumo dizer que Gabriel García Márquez não surgiu só pela magia dos contos que ele ouvia da avó dele. García Márquez não existe sem William Faulkner, leitura fundamental para ele, para compor seus romances, para entender como funciona o universo do romance. Foi uma influência norte-americana, uma leitura norte-americana. Isso foi extremamente positivo e não tirou nada da originalidade do García Márquez e da, digamos, singularidade de seu universo.

Então, acho, essa ideia do triângulo é uma ideia forte e permanente. No caso do cinema, isso também fica evidente a partir da revolução do cinema sonoro. Chamo de revolução, pois não foi apenas uma mutação para o cinema falado. Mudou tudo. Mudou a economia, mudou a exibição, mudaram os parâmetros técnicos, mudaram as condições pra filmagem, mudaram as formas de expressão, mudou absolutamente tudo. Então acho que naquela época é evidente que na maior parte das vezes a estandardização, a normalização dos gêneros, por exemplo, veio de Hollywood. Em compensação, na década de 40, a renovação das ideias veio da Europa – como no caso do Neorrealismo. E as ideias novas vieram da Europa naquela época, inclusive em termos de uma ideia de cinemateca, a ideia de uma escola de cinema, de que cinema podia se aprender em uma escola. Enfim, todas essas coisas vieram da Europa e ajudaram muito a reinvenção do cinema brasileiro.

Então eu acho que a visão de que essa triangulação faz parte da nossa cultura é intelectualmente estimulante e evita uma certa visão um pouco maniqueísta de achar que é “nós contra eles”. Em outras regiões do mundo, mesmo a Ásia

ou África, ambos com diálogos permanentes com os Estados Unidos ou com a Europa, a relação é diferente. Pode haver às vezes uma espécie de diálogo bilateral, um *tête-à-tête* até meio incômodo com o antigo colonizador, quando o colonizador deixou a língua como um meio de expressão, como no caso dos povos africanos, por exemplo; mas não tem esse negócio triangular. Isso é só da América Latina. E eu acho que isso é uma enorme vantagem. Pra resumir, vamos deixar de lado os complexos de coitadinho, de que nós estamos oprimidos pelo imperialismo de não sei o quê. O mundo é muito mais complicado hoje em dia. Há uma interdependência maior e, no caso da nossa cultura, temos a enorme vantagem de poder dialogar. Podemos ser, talvez com mais facilidades, mais universais. Podemos dialogar mais facilmente com o resto do mundo. Isso é uma enorme vantagem e a gente não deve deixar isso de lado.

PRALA: No livro, você aborda as relações entre cinema e modernismo em três momentos-chave, mas esses momentos se centram nos anos 1960, com ecos tardios nos anos 1980. Você acredita haver ainda esse diálogo entre o cinema brasileiro e modernismo no contexto contemporâneo, ou tal diálogo já seria superado?

PP: O modernismo não foi objeto de consenso imediato na cultura brasileira. Um dos livros da coleção *Modernismo +90*, intitulado *A semana sem fim: Celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*, mostra como a Semana de 1922 só foi devidamente reconhecida como algo importante muito tempo depois. Que durante muito tempo ela era vista como coisa de pirralho, não tinha a menor importância. Demorou muito tempo pra que realmente houvesse uma avaliação mais equilibrada. É preciso não esquecer que em 1942, portanto vinte anos depois da Semana, o próprio Mário de Andrade, numa famosa conferência, faz um balanço muito crítico e inclusive um pouco melancólico, onde ele se pergunta em que medida os modernistas não teriam fracassado com seus objetivos. Para o modernismo ser realmente aceito como parte importante da cultura foi preciso uma série de transformações, metamorfoses, onde ele perdia uma parcela da sua originalidade inicial, onde, de alguma maneira, ele se institucionalizava. No livro eu cito uma crônica de

Carlos Drummond de Andrade de quando *Macunaíma* foi lançado no Brasil – portanto, em 1969 -, que diz: “que maravilha, que milagre. Mário de Andrade, que estava praticamente esquecido, está de volta entre nós”. No próprio Cinema Novo, o modernismo não é uma unanimidade. Quer dizer, qual foi o foco principal do Cinema Novo nos primeiros anos? Foi o romance social do Nordeste. Foi outro tipo de inspiração literária. Houve sempre um diálogo com a literatura muito forte, às vezes inclusive com aqueles momentos das letras brasileiras mais experimentais e mais exigentes e, para mim, é evidente que Guimarães Rosa com a sua invenção de linguagem está na origem dessa ambição de invenção de um Glauber Rocha. Porém, o próprio Glauber chega a dizer que, pra ele, Oswald de Andrade foi uma revelação graças a *O rei da vela*, mas foi uma revelação tardia. Em compensação, havia algumas figuras do Cinema Novo para quem o modernismo já era parte da herança fundamental e da inspiração fundamental desde o início. Joaquim Pedro de Andrade adquire, então, uma relevância nessa perspectiva, se a gente analisar a história do cinema brasileiro através do prisma modernista. Através dessa lente, fica claro que Joaquim Pedro não é simplesmente um coadjuvante ou um entre outros diretores do Cinema Novo; ele tem uma importância maior. Ele é, talvez, o primeiro de todos. Hoje o modernismo passou a ser considerado uma evidência, e ninguém mais desconhece a importância do modernismo.

É preciso não esquecer que *O rei da vela* ficou na gaveta durante 30 anos e que o teatro do Oswald de Andrade não era reconhecido enquanto ele estava vivo. As pessoas não encontravam os livros do Mário de Andrade, que tinham tiragens de 800 exemplares. Então, a circulação e o impacto do modernismo durante muitos anos foram limitados. O cinema, o teatro e o tropicalismo ajudaram a dar uma nova vida ao modernismo. Eu acho que essa foi uma lição que eu próprio tirei ao escrever esse livro: a história do cinema ganha dimensões e ângulos novos se a gente procura analisá-la junto com as expressões culturais das outras áreas. Se a gente pensa a história do cinema não como um negócio fechado, compartimentado, mas atenta para o que está acontecendo nas letras, no teatro, na música, ao mesmo tempo, é possível descobrir coisas que não tem a importância que se dava antes.

O modernismo hoje faz parte do nosso patrimônio, da nossa cultura e ninguém pode desconhecer isso. E também não se pode perder de vista o conteúdo absolutamente revolucionário do modernismo. A proposta modernista é toda revolucionária e eu acho que ainda há muitas coisas que não foram exploradas ou estudadas e que podem ganhar uma atualidade maior nesse momento do que em outros momentos.

PRALA: Nos últimos anos, houve uma crítica aos trabalhos comparativos, e essa crítica focalizou exatamente a dimensão de que todo estudo comparativo é limitado em territórios nacionais. E surgiram termos como “transnacional”, história conectada entre outros que passaram do campo da história para o do cinema. Você avalia que há uma crise da recepção dos estudos comparativos no cinema? Seria possível ultrapassar essa questão do nacional nos estudos comparativos?

PP: Na área do cinema, os que fazem história comparada são parte de uma seita ou uma sociedade secreta de poucos membros, porque o que predomina em 99% dos casos e trabalhos publicados é outro tipo de recorte. E mesmo aqueles que algumas vezes procuraram escrever panoramas da história do cinema, por exemplo, na América Latina, o que fizeram foi simplesmente capítulos diferentes para tratar de cada país sucessivamente, mas nunca uma análise comparativa. Então eu acho que isso ainda é em boa medida um projeto, um plano, para ser desenvolvido. O que eu fiz muito modestamente nesse terreno, a partir daquele primeiro livro *Cinema na América Latina*, editado pela LPM há 30 anos, foi uma espécie de sinopse. É um livro muito denso, mas sucinto. Aquilo foi uma sinopse, porque eu tinha algumas ideias que queria ver se funcionavam, e para ver se funcionavam eu tinha que escrever, tinha que submeter à leitura das pessoas e ver quais eram as reações. E as reações foram positivas, e eu pude, então, continuar esse trabalho em diferentes oportunidades. Eu acho que, talvez, onde eu tenha conseguido desenvolver um pouco melhor em termos sistemáticos uma história comparada do cinema na América Latina foi numa coleção sobre a história universal do cinema, publicada pela Editora Cátedra, na Espanha,

alguns anos atrás. Eu tive a responsabilidade de tratar, num dos volumes, quase todo o cinema da América Latina a partir do sonoro, mas eu comecei um pouco antes porque eu queria analisar um pouco de onde vinha o cinema.

Quando eu falo do neorealismo como um fenômeno na América Latina, aquilo é a primeira vez que essa proposta está feita, só é possível porque faço uma análise comparativa. Quem analisa o fenômeno, como no caso do Brasil, considera que com dois ou três filmes não é possível falar em neorealismo no Brasil, e eu estou de acordo; mas se a gente ampliar a análise e perceber o que aconteceu na América Latina de 1945 até meados dos anos 1960, aí o número de obras cresce e você consegue enxergar algumas coisas do que houve. Inclusive, você vê que o impacto do neorealismo não foi só em Nelson Pereira dos Santos e outros cineastas independentes, mas houve impacto, inclusive, na indústria. Houve impacto, inclusive, em filmes comerciais. Afinal de contas, o cinema italiano tinha uma força, inclusive comercial, muito grande. Não era só o *Roma, cidade aberta*, eram todos aqueles filmes, aquela comédia italiana influenciada pelo neorealismo que também impressionou os produtores da época. O estudo comparado é um terreno fértil, abre novos objetos.

Por exemplo, para nós, brasileiros, a Cinelândia carioca é tão importante quanto a obra de Humberto Mauro. Então vamos estudar um pouquinho melhor o que havia por trás daquele projeto, daquela visão da cidade como integração das diferentes classes. Aquela ideia de que aquilo era uma sociedade inclusiva, democrática, onde todos podiam participar não só dos espetáculos, mas do lazer de maneira geral. Que isso criava algo novo na cidade, que na época era a capital. Então, acho que tudo isso eram utopias onde se misturava o cinema, arquitetura, urbanismo, a música, tudo. É fantástico e, no entanto, eu não conheço quase nenhuma pesquisa sobre Francisco Serrador, por exemplo. É como se a gente continuasse pensando só em termos de cineasta. Que política do autor, que nada! Vamos esquecer a política do autor. Isso já é uma velharia absolutamente ultrapassada. Hoje em dia, todos os diretores pretendem ser autores. Nós não estamos mais numa indústria como a de Hollywood de antigamente, onde você tinha que destacar: “ah, Hitchcock é

autor, aquele lá não é”. Isso acabou, já não é mais útil para o trabalho que a gente faz. Vamos pesquisar outros assuntos. Vamos pesquisar, inclusive, por exemplo, o *star system* no Brasil. Como é que funcionou? Desde o cinema mudo até hoje, como é que funcionou? Vamos fazer a política dos atores, em vez da política dos autores. Vamos analisar essas figuras tão populares, mas com os conceitos das ciências sociais, com as armas que a gente pode ter para produzir uma análise mais complexa, mais séria, dos mitos que eles criaram. Do lugar que eles ocuparam no imaginário brasileiro da sua época. Eu acho que há toda uma série de coisas que se a gente vê de uma maneira mais ampla, sugerem novas ideias.

Eu acho que tem ainda muita coisa a fazer nessa área da pesquisa, e se a gente olha o que aconteceu nos outros países, é estimulante. Mesmo que depois, por questões de ordem prática, a gente não possa levar adiante uma análise comparada, pois às vezes não se tem os recursos para isso, porque é difícil chegar lá, é difícil chegar aos filmes, é difícil chegar à documentação, é difícil chegar às vezes chegar até aos livros.

PRALA: Na introdução do *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* você coloca justamente isso: a dificuldade de fazer um trabalho de cinema comparativo no cinema latino americano. De 2001 para cá, você acha que mudou alguma coisa?

PP: Não, não, não. Eu acho que as dificuldades não mudaram, não. As dificuldades são as mesmas. As dificuldades são, inclusive, que muitas vezes os organismos de apoio às pesquisas são nacionais, os departamentos das universidades e as cinematecas só querem fazer alguma coisa se for sobre a produção local. Quer dizer, se você resolve fazer um projeto que envolve México, Argentina e Brasil, você consegue financiamento onde? Na UNESCO? À OEA? Não tem financiamento para esse tipo de pesquisa. Então, vai conseguir uma bolsa da Guggenheim? Mas em três anos de trabalho também não é possível fazer esse tipo de pesquisa. Então, tem essas dificuldades. É preciso ver que nós vivemos em um mundo muito materialista também, e que

se você não tiver os meios de fazer a produção do seu projeto de pesquisa, você não consegue. Então, a dificuldade não diminuiu, pelo contrário. Acho que fala-se muito em América Latina. A retórica latino-americanista na nossa região toda nunca foi tão efusiva, mas em matéria de integração para valer, na minha opinião, pouco se faz. Nunca estivemos tão desintegrados na América Latina como hoje. Então, vamos começar a fazer as coisas. Vamos começar a fazer intercâmbio entre as universidades, entre os centros de pesquisa, fazer colóquios internacionais.

PRALA: Há cada vez mais um crescimento de editais com formato para televisão, voltados para o documentário, sobretudo em contextos de governos pós-liberais. E, por outro lado, há uma nova geração de documentaristas que estão preocupados com questões mais estéticas, mais estilísticas e numa relação mais fragmentária da sociedade. Como pensar essa certa contradição?

PP: No documentário, tanto como no cinema de ficção, sempre se está fazendo uma opção estética e formal. Tudo é uma opção. O documentário é uma construção, é uma coisa tão elaborada quanto o cinema de ficção. É o olhar. Acho uma pena em certas ocasiões a falta de atenção para todos os aspectos formais do documentário, porque é justamente no terreno do documentário onde a disputa com a outra imagem - a imagem banalizada da televisão, do *reality show*, das reportagens de televisão - é maior, onde a distância entre essas duas imagens é maior. Como dizia Eduardo Coutinho, a diferença maior não é nem a questão do enquadramento, mas a duração do plano. Ainda na época em que trabalhou no Globo Repórter, Coutinho conseguiu defender um plano de três minutos e meio para o sujeito explicar o que ele comia quando, durante a seca, não tinha nada; hoje em dia, três minutos e meio na televisão não existe. A diferença entre o cinema e a televisão começa pela unidade do plano, quanto é que você pode esticar ou não esticar. Por outro lado, graças ao digital, agora o perigo é não cortar e deixar o entrevistado falando sozinho. É evidente que cada opção tem consequências. No documentário mais ainda.

PRALA: Como enxerga as relações cinema e televisão na consolidação de uma economia audiovisual?

PP: Agora há um trânsito maior entre a televisão brasileira, pelo menos a Globo, e o cinema brasileiro. Mas percebe-se que se esse casamento entre televisão e cinema é indispensável para a economia audiovisual e, principalmente, para a economia do primo pobre que é o cinema, ele também tem seus problemas. É evidente que o que funciona na televisão, o que funciona num gênero que deu tantas coisas importantes como a novela, não funciona no cinema. A novela realmente é uma das grandes invenções brasileiras, mesmo que tenha sido originalmente criada pelos cubanos, com Félix Caignet; os brasileiros a reinventaram. Cultura é isso, é reinvenção permanente. E a televisão brasileira criou algo especial e que teve esse dom extraordinário de comunicar com o universo do público brasileiro em geral, e realizou o sonho do cinema de antigamente. O sonho do cinema da época das grandes salas de três mil lugares - onde na Cinelândia se podiam encontrar pessoas de diferentes classes - que assistiam ao mesmo filme, choravam na mesma cena, riam na mesma hora. A televisão conseguiu isso. Mas esse sonho hoje para o cinema pode ser problemático, porque a gente não vai conseguir nunca levar de volta para as salas de cinema espectadores para ver o que eles veem de graça na televisão.

PRALA: Você afirma que nunca estivemos tão desintegrados na América Latina. e que em especial, o cinema não consegue ser mais a plataforma continental de troca e circulação. Mas por outro lado, a televisão latina, especialmente com a telenovela, consegue essa circulação. Qual a dificuldade do cinema?

PP: A televisão consegue como circulação, mas não como produção. E não foi a única. A música também conseguiu. Tem multinacionais na música? Tem. Tem capital estrangeiro na música? Tem. E, no entanto, a música latino-americana em geral se exportou muito bem. O tango se exportou bem, a música brasileira, a música mexicana, a música cubana. Eu sei que o

esquema para produzir música não é o mesmo que o esquema para produzir cinema. O cinema precisa de todo um esquema. Mas, de qualquer jeito, não foi esse o problema.

Se pensarmos um pouco, certos tipos de produtores culturais numa dada época - aqueles que eu acho que foram mais visionários, como Marc Ferrez ou Francisco Serrador, ou como Max Glucksmann na Argentina - são pessoas que muitas vezes transitavam em diferentes áreas. O Max Glucksmann era o maior editor de musical ao mesmo tempo em que criou um circuito de distribuição fantástico de cinema na Argentina, no Paraguai e no Uruguai também. Ele não respeitou as fronteiras. Então, há aí momentos em que a América Latina aparece como se fosse um conjunto, mas isso tem a ver muitas vezes com estratégias de exportação e estratégias de promoção, que são interessantes e respeitáveis. Por exemplo, o *boom* do romance latino-americano da década de 1960 é uma estratégia de promoção. Não quer dizer que não tivessem obras extraordinárias. É óbvio que há obras extraordinárias. Se não tivessem essas obras, o *boom* não tinha existido. Mas foi preciso que alguns editores de Barcelona criassem toda uma onda em torno a isso para lançar internacionalmente o García Márquez, o Cortázar, o Vargas Llosa, o Carpentier. As obras são admiráveis, mas o *boom* foi uma estratégia. Da mesma maneira que o novo cinema latino-americano é uma estratégia. Não se falava nisso antes de 1979, quando foi criado o Festival de Havana, e com esse nome de “novo cinema latino-americano”. Então foi uma jogada interessante, respeitável, mas uma jogada de diplomacia cultural e de promoção dos filmes.

PRALA: Como é que você enxerga a atuação da crítica no contexto contemporâneo? E que impacto tem na formação de uma cultura cinematográfica e nos projetos estéticos?

PP: Eu vou começar citando uns versos de Carlos Drummond de Andrade, que eu acho maravilhosos e que nós todos devíamos ter bem presentes cada vez que a gente escreve ou procura dar uma aula sobre isso. Escreveu Carlos Drummond: “o cinema é uma fábula de antigamente (ontem passou a ser

antigamente) contada por arqueólogos de sonho em estilo didático a jovens ouvintes que pensam em outra coisa. O nome perdura. Também é outra coisa.”¹

Hoje todo mundo discute a questão da crítica com uma certa razão, observando a falta de espaços. Quer dizer, o espaço da crítica praticamente desapareceu dos jornais. E obviamente, quando a gente pensa na possibilidade de um Paulo Emílio Salles Gomes, que às vezes escrevia uma série de artigos sobre o mesmo filme ou sobre o mesmo cineasta em um suplemento literário semanas a fio... isso hoje seria uma coisa absurda. Ou, por exemplo, o caso da recepção do *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em que foram publicados uma quantidade de artigos incríveis – muitos deles, mesmo aqueles que eram favoráveis ao filme (que eram a grande maioria), destrinchavam o filme sob todos os ângulos possíveis, de diversas maneiras. Hoje me parece que não existe nem aquela crítica que dá ordens ao leitor, que diz “vá” ou “não vá” para o filme. Você não encontra ou, se encontra, é em espaço reduzido ao mínimo, aquela crítica que procura orientar o leitor ou aquela crítica de maior ambição, de maior empenho, de maior complexidade.

As próprias revistas de cinema muitas vezes ou migraram para a universidade, transformando-se em revistas universitárias; ou viraram revistas virtuais. Uma questão que se coloca é a dificuldade de saber se elas chegam a leitores interessados ou potencialmente interessados. Então eu acho que é justo falar da dificuldade de encontrar espaços. E sem querer fazer um determinismo simplório, é preciso entender que o tipo de veículo também tem a ver com o que se pode fazer. Se você tem uma lauda, você faz um tipo de exercício crítico. Se tem dez laudas, faz outro. Se você escreve numa revista mensal, é uma coisa, se escreve num jornal, antes ou no dia do lançamento, quando ninguém viu o filme, é outra coisa. Cada um desses exercícios tem suas peculiaridades. Eu acho que a dificuldade maior é que nós estamos diante de uma nova revolução do mundo das imagens, maior ainda do que a revolução do sonoro, em que, realmente, como diz

¹ Trecho do poema *Joan Crawford : In Memoriam*, do livro *Discurso de primavera e algumas sombras* (N. do E)

Carlos Drummond, cinema é outra coisa. Quer dizer, estamos usando as mesmas palavras diante de fenômenos completamente diferentes. E é difícil desconhecer esse aspecto. Seria uma coisa um pouco absurda fazer aquela crítica puramente estética que se fazia antigamente, muitas vezes com um brilho incrível, com uma grande invenção, estilo formidável, desconhecendo tudo o que está acontecendo em volta. Ao mesmo tempo, o fenômeno é um desafio tão grande para a nossa compreensão que a gente corre o risco também de ir para o outro lado. Esquecer as obras e ficar numa espécie de sociologia de interpretação do que está acontecendo, falar da economia e tal. Bom, eu acho que essa complexidade do momento, a perplexidade na qual nós estamos – porque quem disser que sabe o que vai acontecer, e principalmente quem souber em que ritmo as coisas vão acontecer, está mentindo. Nós estamos todos realmente sendo surpreendidos com a evolução das coisas. O jeito, como dizia Paulo Emílio, é inventar novos instrumentos, é inventar novas abordagens, é conseguir inventar, digamos, novos conceitos para entender o que ocorre e novos recursos para dialogar entre as pessoas interessadas pelo que acontece. Porque não se trata de escrever pelo prazer de escrever, pelo prazer de se expressar; mas tentar de alguma maneira, pelo menos, estabelecer um intercâmbio, um diálogo com outras pessoas e ver se, eventualmente, há coisas para mudar ou influências para ter.

Eu acho também que quem gosta de cinema, quem realmente gosta de cinema e sofreu o impacto absolutamente benéfico, positivo de grandes obras, no meio dessa barafunda toda, procura também mostrar a singularidade de certas obras e o valor que elas têm. Como pelas próprias formas que elas adotam, pela própria dramaturgia, pela própria expressão de certos filmes, eles procuram resistir a esse rojão. De que maneira, talvez alguns conscientemente, outros intuitivamente, procuram formas de expressão que não sejam redutíveis ao *smartphone*, à telinha, ao *laptop*, que precisem de outra forma de comunicação com o espectador. Então, digamos, por força das circunstâncias, nós estamos obrigados a uma certa experimentação. Em vez de ficar angustiados, é bom ver o lado positivo disso.

PRALA: De seu posto de observação, quais são os elementos novos e as perspectivas do cinema latino-americano contemporâneo. Passada a onda do cinema argentino, para onde essa crescente produção aponta? Para um cinema cada vez mais em busca de um público ou filmes preocupados com uma investigação estética? Dá para generalizar entre esses dois pontos, esses dois polos?

PP: Eu trabalho no *Le Monde* na área de atualidade, política, econômica, institucional, não na área do cinema. Então, hoje em dia, eu não tenho um posto de observação válido para analisar a situação atual do cinema na América Latina. Eu me sinto muito afastado dessa atualidade. Os poucos filmes que chegam à França eu procuro ver, mas não é suficiente para ter uma visão geral. Eu acho que na medida em que eu abandonei a crítica de cinema há muitos anos atrás, eu enveredei para a história do cinema, eu me senti mais comprometido com a pesquisa do que com acompanhar o que estava acontecendo. Enquanto eu tinha uma ligação com festivais, ia aos festivais, recebia filmes, inclusive, para selecionar, para exibir e tal, eu podia acompanhar, mas não me sinto habilitado a inclusive dar uma opinião sobre isso.

Eu acho é que a luta hoje é muito desigual. O desafio é muito maior do que foi no passado por causa dessa perplexidade que domina todo mundo. No entanto, o que eu vejo do meu posto de observação na França é que há uma área que está sendo muito criativa, que é a área das séries. Quer dizer, a produção dos seriados não só nos Estados Unidos, mas em outros países, está sendo extremamente criativa. Eu já sustentei para amigos cinéfilos que HBO hoje em dia é um daqueles estúdios de Hollywood de antigamente mais criativos, aqueles que realmente criavam gêneros novos, a comédia musical na Metro, ou o gênero *noir* de outra companhia. Agora você encontra esse tipo de criatividade na HBO que, em certos sentidos, às vezes é até experimental, é surpreendente. E também com uma capacidade incrível de dialogar com o público. *Família Soprano* foi um sucesso internacional, mundial, em todos os setores, em todas as classes, e é uma renovação do gênero de filmes de gangsteres completa, absoluta. E outras séries americanas também tiveram

esse valor. *The wire* é praticamente um estudo, uma tese de sociologia, um estudo a fundo do que representam as classes e a economia da droga contaminando aquela sociedade. Mas o mais incrível dessas séries é que eu percebo que existe espaço para produções de países que não são países tradicionalmente fortes na produção audiovisual. Ou que pelo menos não conseguiam até agora exportar sua produção audiovisual, quando você vê que países como a Dinamarca, a Nova Zelândia, a Austrália, a Suécia, Israel, estão no páreo e inventando com mais audácia ainda do que a HBO. E é inclusive um espaço para a apresentação de obras que têm muito a ver com a história dos países. Por exemplo, uma série dinamarquesa chamada *Borgen*, sobre uma primeira-ministra, cuja trama desenvolve minúcias da vida política local, das alianças políticas. Acho que é nesse campo que há uma oportunidade para quem quer produzir imagem, quem quer se expressar através da imagem. Deviam tratar de assimilar e tentar se lançar nesse terreno, pois há um novo espaço de diversidade e experimentação. Então tudo isso está em plena explosão. A gente tem a sensação de que se está no *Big Bang* e você está tentando manter a câmera fixa. Não dá. O tripé já era.