

## PESQUISA: DUAS OU TRÊS COISAS QUE EU SEI DELA

**Sem abusar dos esquemas binários**, a pesquisa sobre cinema se divide em duas etapas bem diferenciadas, assim como a história da sétima arte está dividida em cinema mudo e cinema falado. O que separa ambas as fases é o perfil dos pesquisadores, seus laços institucionais e as redes estabelecidas entre uns e outros.

Os primeiros pesquisadores, quase todos do sexo masculino, eram ratos de cinemateca, frequentadores de cineclubes, críticos de cinema, muitas vezes com ligações pessoais com pioneiros das cinematografias locais. Aparentemente, estavam imunizados contra as doenças de pele e as alergias provocadas pelo contato abusivo com papel velho. Eram solitários, com alma de colecionador cioso dos seus achados ou arquivista reticente em compartilhar seu acervo. Devemos a eles os primeiros levantamentos filmográficos, a conservação de fitas e arquivos, a preservação da memória dos primeiros tempos.

Os pesquisadores da segunda etapa são universitários de ambos os sexos, cuja personalidade e metodologia são radicalmente diferentes dos anteriores. Quase sempre distantes da produção cinematográfica, sem maiores compromissos com a história nacional ou global, os atuais pesquisadores preferem recortes seletivos e fogem de visões abrangentes. Em lugar de resguardar o fruto das suas pesquisas, procuram divulgar e desdobrar cada uma delas. Nem solitários nem solidários, acostumaram-se a lidar com equipes. O empirismo e o nacionalismo implícito da primeira fase foi substituído por um coquetel eclético de modismos teóricos.



ACERVO CINEMATECA DO MAM



As instituições predominantes e os lugares de sociabilidade também mudaram. Cinematecas e cineclubes tinham laços frouxos com seus frequentadores, sócios e eventuais pesquisadores. Ninguém fazia carreira nessas áreas, não havia uma disputa acirrada em torno dos poucos empregos. A universidade, em compensação, multiplica a concorrência por verbas, bolsas, vagas e influências; as subordinações, as hierarquias e as relações trabalhistas são complexas. A transferência de um universo associativo ou amadorístico para uma inserção profissional no ensino superior, em que a pesquisa é um requisito institucional para uma carreira bem-sucedida e promoções, é uma metamorfose fundamental. A profissionalização teve um preço. Deixemos a avaliação dos resultados de ambas as etapas ao público ilustrado (ele tem sempre razão).

Os colóquios e as reuniões de associações de pesquisa substituíram a descontração dos festivais como ponto de encontro e eventual convergência entre pesquisadores. Antes de virar uma corrida de Fórmula 1 trancada num bunker, o Festival de Cannes era um lugar de convivência e intercâmbio. Ainda na década de 1980, há apenas 30 anos, os latino-americanos podiam jantar juntos todo dia depois da última projeção, no restô italiano de uma exuberante *piéd-noir*. José Carlos Avellar e Leon Cakoff sentavam-se na mesma mesa que os mexicanos Tomas Pérez Turrent e Leonardo Garcia Tsao, o uruguaio Ernesto González Bermejo, o chileno Hans Ehrmann e os cineastas que precisavam de apoio psicológico. A tímida internacionalização da pesquisa passava pelas incipientes redes de contato estabelecidas nessas ocasiões e mantidas graças ao fax (uma engenhoca barulhenta, cujo rolo de papel acabava sempre na hora errada, em plena transmissão noturna).

O acesso à universidade não trouxe imediatamente desdobramentos internacionais, mesmo porque a academia resistiu à globalização como o Último dos Moicanos (a influência do filme baseado na obra de Fenimore Cooper ainda não foi devidamente comprovada). Mas a internet e as novas tecnologias acabaram com esse nacionalismo extemporâneo. A rede, assim no singular, suscitou inúmeras redes menores, específicas, para todos os gostos e usos. E nenhum pesquisador corre mais o risco de ver o seu trabalho questionado por qualquer usuário de Google.

*If you can't beat them, join them!* Mesmo os países mais fechados à pesquisa internacional começaram a organizar seminários com convidados estrangeiros, e muitas vezes com financiamento público (sinal dos tempos).

Tendo começado a trabalhar na fase do fax e perseverado na Era da Internet, me considero um híbrido ou uma figura de transição, com certo distanciamento em relação a ambos os contextos. Quando editei meu primeiro livro coletivo, *Le cinéma brésilien*, para uma retrospectiva do Centro Georges Pompidou (Paris, 1987), minha base eram as cinematecas do Rio de Janeiro e de São Paulo, abençoadas pela Embrafilme. Quando um mandachuva do cinema nacional pretendeu derrubar a minha nomeação, foi num festival do Rio que o golpe foi neutralizado, com a ajuda de Joaquim Pedro de Andrade. Tudo era bastante informal, as instituições não dominavam os projetos, eram instrumentos.

Publicar apenas textos de autores brasileiros, para contribuir à sua circulação internacional, era naquela época uma audácia voluntarista que desagradou a algum francês (mas que acabou recebendo o prêmio anual da crítica francesa para o melhor livro sobre cinema). Afinal, tratava-se de inverter o fluxo unilateral de ideias sobre o cinema entre a Europa e a América Latina. Pode-se dizer que esse tipo de experiência nasceu no festival de Pesaro e mesmo antes. Quem conhece o livro *Il cinema brasiliano*, organizado por Gianni Amico (Silva, Gênova, 1961), percebe o pioneirismo dessa “exportação” de historiadores, pesquisadores e críticos paulistas e cariocas para maior proveito dos europeus. Esse modelo foi replicado na França, na Espanha, na Grã-Bretanha, na Alemanha, com maior ou menor sofisticação, dependendo dos casos e das circunstâncias.

Durante os anos de chumbo predominou a solidariedade militante, que não soube manter aquela abrangência da coletânea de Gianni Amico nas vésperas da eclosão do Cinema Novo. Os recortes politicamente corretos desse período opressivo marginalizavam os pesquisadores. Meu segundo livro coletivo, *Le cinéma cubain* (Centro Georges Pompidou, Paris, 1990), rompia com os esquemas em vigor em Havana pelo simples fato de considerar que a história dessa cinematografia começava no século XIX, e não em 1959, quando Fidel Castro chegou ao poder.

A possibilidade de trabalhar para um projeto editorial internacional, ligado a uma retrospectiva abrangente, favoreceu reavaliações até então inéditas em Cuba, inclusive a respeito da produção contemporânea (a invenção de Nicolás Guillén Landrián, os filmes proibidos de Sara Gomez, num panorama do documentário dominado até aquele momento pela figura de Santiago Álvarez).

O terceiro livro, *Le cinéma mexicain* (Centro Georges Pompidou, Paris, 1992) foi o mais bem-sucedido, pois foi traduzido pelo British Film Institute (1995), virando uma referência nos Estados Unidos. O maior obstáculo para a sua elaboração foi a inimizade que dividia (e divide) a intelectualidade mexicana. As primeiras traduções em francês e inglês de textos de Carlos Monsiváis, que virou uma espécie de guru para os *cultural studies*, foram feitas nessa ocasião. O livro mexicano e o cubano seguiram a mesma pauta do brasileiro: apenas autores nacionais (exceto o editor). José Carlos Avellar e Tomas Pérez Turrent, encontrados regularmente em Cannes, foram participantes de primeira linha dos projetos brasileiro e mexicano.

A crítica, as instituições e os festivais da Europa estavam abertos para a importação de pesquisas e visões de outras latitudes. Nos Estados Unidos, mais isolacionistas, foi preciso esperar a consagração do *entertainment* cinematográfico como matéria universitária para assistir a uma abertura e curiosidade parecidas. *South of the border*, para americano, mesmo universitário, não passou durante muito tempo do México. Graças ao voluntarismo de figuras como Julianne Burton e Ana M. Lopez, o intercâmbio e as pesquisas se estenderam à América do Sul e ao Caribe.

Hoje existe maior equilíbrio entre os estudos sobre as cinematografias latino-americanas na própria América Latina, nos Estados Unidos e na Europa (que ficou um pouco para trás). O diálogo, o intercâmbio e a cooperação entre esses três focos são uma chance que não deve ser desaproveitada. Tive em conta essa evolução e o interesse em promover esse diálogo triangular quando surgiu a oportunidade de editar na Espanha monografias sobre a América Latina (*Mitologías latinoamericanas*, Archivos de la Filmoteca, Valência, 1999), o cinema brasileiro (*Brasil, entre modernismo y modernidad*, Archivos de la Filmoteca,



Valência, 2000) ou sobre a história do documentário na região desde os filmes dos representantes dos irmãos Lumière (*Cine documental en América Latina*, Cátedra, Madri, 2003). Nesses três títulos, solicitei colaborações de latino-americanos, norte-americanos e europeus.

O livro *Le cinéma brésilien* tinha 12 autores e levou três anos de trabalho. Na obra sobre o documentário da América Latina reuni 32 autores. Neste caso, o prazo era de apenas um ano, por uma questão de financiamento (o Festival de Málaga arcou com as despesas). Se a internet não tivesse substituído o fax, teria sido impossível respeitar o cronograma de trabalho, que incluía a edição e revisão em dois países da Europa, a tradução em dois países da América do Sul, a fabricação na Espanha, autores espalhados em 16 países, centenas de fotografias provenientes de inúmeras fontes pelo mundo afora...

A meia dúzia de títulos mencionados, três na França e três na Espanha, propiciaram a circulação internacional de mais de 100 autores, a maioria deles inéditos fora das fronteiras do seu próprio país. Ismail Xavier, incluído em *Le cinéma brésilien*, foi o primeiro latino-americano convidado como professor visitante pela Universidade de Paris, 12 anos depois, em 1999. Julia Tuñón, presente em *Le cinéma mexicain*, teve a mesma sorte em 2011-2012. Obviamente, foram convidados por mérito próprio, mas a tradução francesa de seus ensaios ajudou.

A internacionalização não depende mais de encontros esporádicos em festivais, ela passa agora por outros canais. Os pesquisadores não precisam mais padecer 100 anos de solidão. A Socine brasileira inspirou uma associação argentina de estudos sobre cinema e audiovisual. Brasileiros e argentinos descobriram que tinham problemáticas semelhantes. Da colaboração de argentinos e colombianos surgiu uma rede latino-americana de história da mídia (ReHiMe), que inclui o cinema, com participação brasileira e de outros países.

As novas tecnologias representam uma oportunidade para a pesquisa e para os filmes, que são afinal objetos fundamentalíssimos dos nossos estudos. Pesquisadores e conservadores precisam negociar um pacto para preservar o claro objeto do nosso desejo, o patrimônio cinematográfico.

Hoje em dia, não pode mais haver pesquisa sem cinematecas e universidades. Os desafios enfrentados pelos pesquisadores requerem a colaboração de ambas. O investigador heroico e solitário dos primeiros tempos não tem mais vez. Hoje é preciso apoio institucional.

Precisamos ser ecumênicos, abrir as portas e as janelas, não aceitar as fronteiras acadêmicas nem as separações da burocracia estatal, muito menos ainda o bairrismo. Em matéria de pesquisa, cinema nenhum é *mainstream*, é tudo minoria da minoria, "*mean stream*", coisa de sociedade secreta, maçonaria cinéfila. Mesmo os universitários mais certinhos são *underground*. Apesar dos *cultural studies*, nossos filmes estão fora do cânon acadêmico. O Centro implodiu, mas a América Latina continua sendo Periferia na hora de falar em cinema.

Em 2012, a consulta da revista Sight & Sound sobre os melhores filmes da história deixou isso bem claro. Nem os latino-americanos consultados pela revista britânica têm apreço pelos seus filmes. "Se na historiografia internacional os cinemas da América Latina são minorias oprimidas, marginalizadas pelas majorias, na memória cinematográfica são minorias suprimidas, desaparecidas sem direito a velório nem luto, como tantos defuntos do continente", escrevi há dez anos em *Tradicion y modernidad en el cine de América Latina* (Fondo de Cultura Económica, Madri-México, 2003).

Memória e História não podem continuar enfrentadas, porque correm o risco de desaparecerem juntas. Está na hora de unir forças para juntar massa crítica, conseguir visibilidade, obter recursos e promover a cooperação internacional. A pesquisa unida jamais será vencida! A América Latina dispõe de dois laboratórios de restauração: o da Cinemateca Brasileira e o da FilMOTECA da UNAM (Universidade Nacional Autônoma do México). O envolvimento das famílias de Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e Nelson Pereira dos Santos na revitalização de suas obras é comovente. Isso mostra porém que as instituições e os poderes públicos não estão dando conta. E como fica o acervo que não tem "parente" interessado?

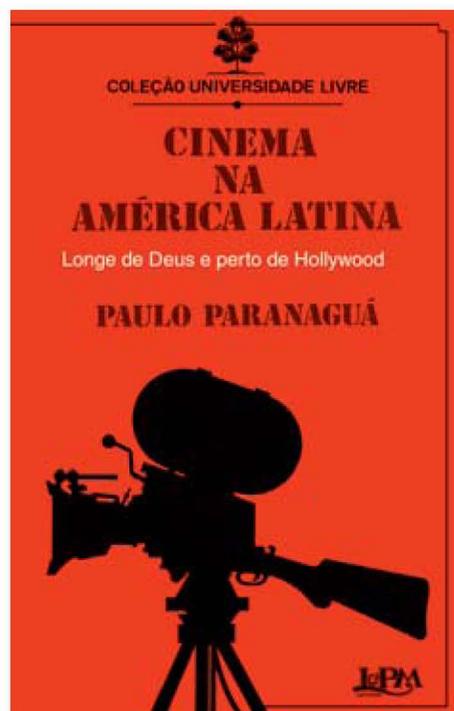
Qual é o sentido de continuar pesquisando, se os filmes sumirem? A função social da pesquisa é promover uma

revisão do passado, renovar a tradição e estimular assim o debate sobre o presente. Os pesquisadores devem se voltar para os demais acadêmicos e para o público em geral, não podem trabalhar numa bolha, em circuito fechado. E os filmes, as imagens, devem acompanhar esse movimento, ficando à disposição dos interessados, chegando a novos espectadores. Sem a revitalização do patrimônio, sem transmissão, a pesquisa vira um exercício estéril.

Ora, o desafio patrimonial ultrapassa tudo o que se possa imaginar. A maioria dos filmes saiu de circulação, o que equivale a uma morte espiritual. Quase todos estão ameaçados de desaparecimento físico, irreversível. Quem se interessa pelos jornais da tela, primos pobres do patrimônio cinematográfico, do maior interesse para a história visual dos nossos países? Em 2012, o Instituto Nacional do Audiovisual da França (INA) assinou um acordo com o Instituto Cubano da Arte e Indústria Cinematográficas (ICAIC) para o restauro e preservação do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* (1960-1990). Ótima notícia! Fruto de anos de negociações, embaladas pelo prestígio de Santiago Álvarez (diretor do *Noticiero*), o valor simbólico do castrismo e um empurrãozinho da UNESCO. O problema é que precisamos de muitos acordos do mesmo tipo para salvar as inúmeras latas de cinejornais do período silencioso ou sonoro, muitas delas ainda em nitrato, esquecidas em toda a América Latina. Se os pesquisadores não assumirem essa campanha, com o entusiasmo de Paulo Emilio Salles Gomes no Suplemento Literário, quem vai cuidar desse registro da nossa história contemporânea?

Carreiras individuais podem talvez se salvar sozinhas, mas o patrimônio cinematográfico em frangalhos não será resgatado de jeito nenhum se os pesquisadores não vencerem a batalha da legitimidade. Caso contrário, viraremos paleontólogos às voltas com os ossinhos dos nossos fósseis. Está na hora de Preservação e Restauro virarem matérias obrigatórias nos cursos de Cinema. Está na hora de incluir cinema mudo (análise e pesquisa) no currículo universitário. Aviso aos navegantes da Era da Internet: quem não preserva o passado não tem futuro. Sem tradição não tem inovação. ■

**Paulo Antonio Paranaguá** é jornalista e historiador, com doutorado na Sorbonne e uma dúzia de livros publicados sobre os cinemas da América Latina.



ACERVO CINEMATECA DO MAM

