A trajetória dos "Cahiers du Cinéma"

Uma entrevista exclusiva de Serge Toubiana, redator-chefe dos Cahiers, *a Antonio d'Ávila.*

FC — Você poderia fazer um histórico das diversas fases dos *Cahiers du Cinéma?*

Serge Toubiana — É uma história longa, de cerca de 34 anos. Na trajetória dos *Cahiers,* existem fatores que não variam, e outros que se modificam. De constante, há a afirmação de um determinado gosto, de uma determinada estética. Quando lemos um texto de Truffaut ou de Bazin dos anos 50 e um texto de hoje, há em comum a afirmação de uma preferência por um certo tipo de cinema. Isso nunca mudou. O que muda é o contexto em que o crítico escreve. E também o instrumental teórico de que se utiliza. A história dos *Cahiers* é a história dessa evolução de conceitos, e de "modas" na abordagem do cinema e, ao mesmo tempo, a afirmação de uma preferência pelo cinema moderno e pelo cinema clássico. Na história dos *Cahiers,* esses dois pontos de vista se entrosam e às vezes se contradizem. Houve períodos de crispação teórica — de 69 a 75 — sobre a teoria cinematográfica e extracinematográfica, e isso em ligação com a filosofia marxista althusseriana, com a psicanálise, com a semiologia. Foi uma época política e teórica, e as preocupações extracinematográficas se afirmaram em detrimento do gosto. Em outros momentos, a afirmação do gosto foi prioritária, mais importante do que a teoria: por exemplo, nos anos 50, com a Nouvelle Vague, até o início dos anos 60. Foi quando a revista deu seu apoio ao que havia de novo em matéria de cinema no mundo: no Brasil, na Itália, na Hungria ou na Polônia.

Houve sempre essa luta permanente entre a afirmação de um gosto, que supõe o prazer de ver os filmes, de criticá-los, digeri-los, submetê-los a uma certa análise por tema, gênero e autor, e essa espécie de *superego* teórico: a necessidade de relacionar cada filme a uma idéia mais geral do que seja a linguagem cinematográfica.

Os primeiros anos dos *Cahiers* foram marcados pela descoberta do cinema americano. Em 1951, o redator-chefe era André Bazin, ajudado por Doniol-Valcroze e os críticos mais jovens, que se tornariam os cineastas da Nouvelle Vague — Truffaut, Godard, Rivette etc... Foi um período de descoberta — estávamos saindo da guerra. Depois desse momento, começa a avaliação e a classificação. E a partir da classificação, a descoberta de que havia uma linha (e o marco é o famoso artigo de François Truffaut, Uma Certa Tendência do Cinema Francês) que separava de um lado Delanoy, Aurenche e Bost e, do outro, Renoir, Becker, Cocteau, Gance e os americanos. A partir daí, os *Cahiers* começaram a existir como instrumento estético. E a revista sempre vive com essa idéia de que ela é e será um lugar onde se tomariam decisões sobre o cinema. Se isso foi bem feito ou mal feito é outro problema. O importante é que nunca abandonamos essa idéia de que era preciso separar a novidade do academicismo; o verdadeiro talento do falso, a modernidade da tradição. E ocorreram as rupturas que mencionei: por exemplo, aquela do final dos anos 60, insustentável, pois a revista passou a desprezar a atualidade, a isolar-se, a praticar a teoria pela teoria, suprimindo as fotos etc..., tudo em nome de uma futura revolução política e cultural, que era um puro fantasma. Isso nos prejudicou muito e de certa forma "ressecou" a revista.

FC — Em 1975, os *Cahiers* ainda eram lacanianos, semiológicos...

Toubiana — Mas tentávamos sair disso. É preciso dizer que essa ruptura teve também suas vantagens. Os *Cahiers* transformaram-se num laboratório bastante curioso, aberto a todo tipo de aproximação teórica. Nosso problema foi apenas o sectarismo, pois continuamos achando que se a crítica tradicional pudesse se beneficiar das contribuições lingüísticas e psicanalíticas, ela seria infinitamente mais inteligente, pois o cinema aciona processos que dizem respeito ao olhar, à percepção, etc. O problema é que nossa "revolução" não foi agradável nem simples, mas

Godard e Truffaut, nos tempos da Nouvelle Vague

feita na angústia e na luta, numa espécie de paranóia de grupo — nós nos sentíamos investidos dessa tarefa, tendo ao mesmo tempo que lidar com uma profissão e com os problemas ligados ao meio cinematográfico. Um meio muito tradicional, corporativista, pouco dinâmico. De 10 anos para cá, tentamos reconstituir o tecido da revista e irrigá-lo com os mais variados métodos, correndo até o risco de praticarmos um certo ecletismo mas, de qualquer forma, tentando preservar nossa característica básica: decidir sobre o que é bom e o que é ruim, o que é novo e o que é velho.

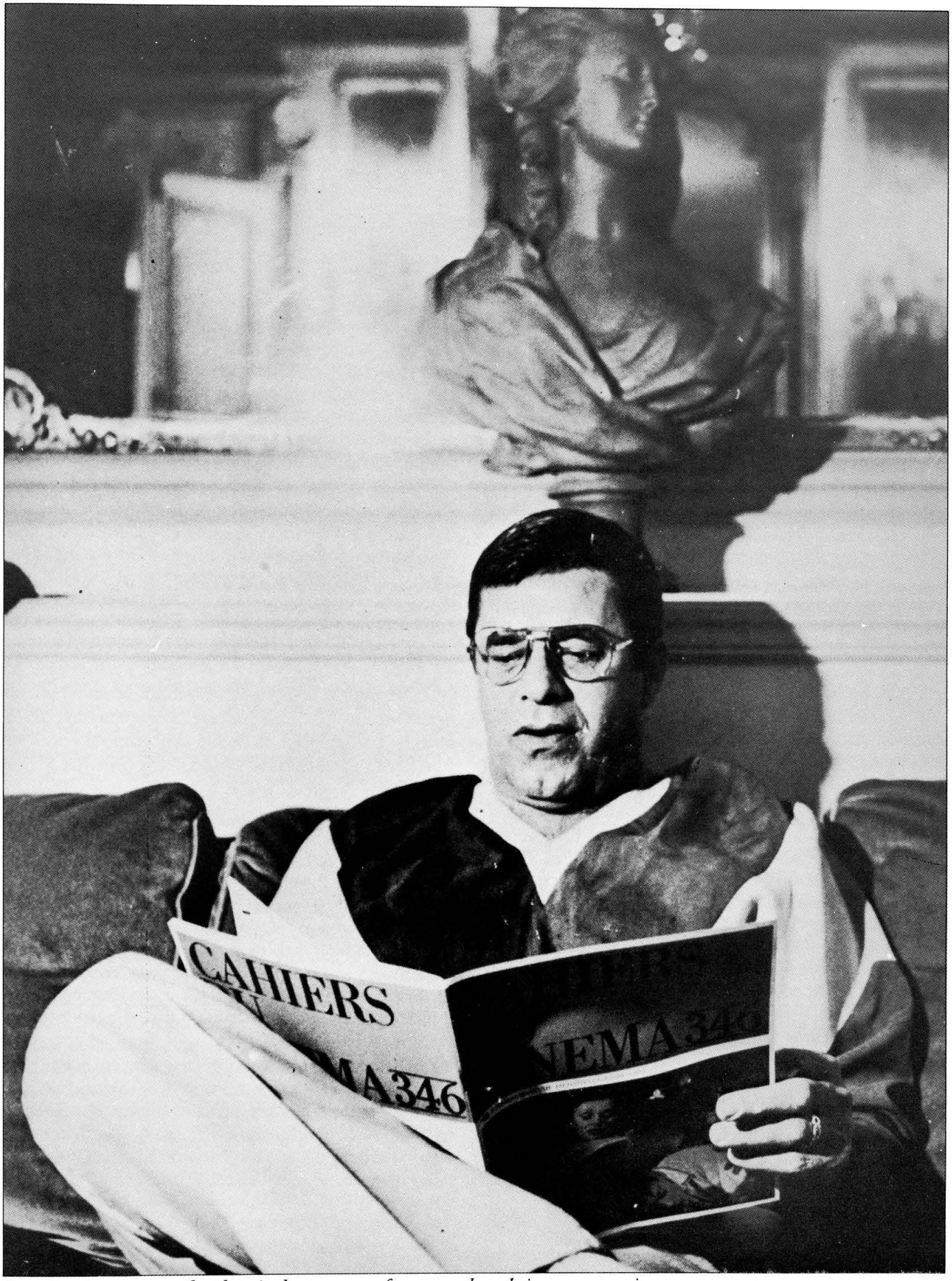
FC — A morte de François Truffaut é um marco para a crítica francesa?

Toubiana — O desaparecimento de François Truffaut é eloqüente em vários níveis. A relação de Truffaut com os *Cahiers* foi sempre marcada por períodos de concórdia e de ruptura. Ruptura que coincide com esse momento que mencionei, no final dos anos 60. Naquele momento, Truffaut apartou-se de nós por razões evidentes: para ele, uma revista de cinema não deveria desempenhar aquele papel. Ela tinha que falar de cinema, avaliar os filmes, acompanhar os diretores, enfim, não embarcar naquele tipo de "revolução". A reconciliação veio 10 anos depois. Mas é preciso dizer que Truffaut era também um sintoma do que não mudava, a postura clássica cinematográfica, algo ligado ao seu modo de vida e de produção: o pequeno artesão que havia construído sua produtora, etc. Enquanto isso, nós tínhamos vontade de quebrar a revista em pedaços para depois reconstruí-la. Queríamos usar novos conceitos e ter uma nova linguagem cinematográfica. A morte de Truffaut, no entanto, fez com que o cinema francês perdesse seu centro. Ele era a encruzilhada: a gente podia dizer que ele era acadêmico, mas também que ele não era nada acadêmico, que ele era clássico, e também que era obcecado pela morte, pelo prazer do risco, inventando personagens sempre à beira de uma ruptura em situações-limite. Sua morte deixou o cinema francês sem um "pedestal sólido". Godard é como uma estrela cadente, traçando um rastro em direção ao exterior, à vanguarda, à destruição do cinema, ou sua recomposição. Eric Rohmer é um caso à parte, porque ele é um artesão romanesco que trabalha como um miniaturista, sem querer carregar nas costas o peso do cinema francês. E Truffaut tinha, talvez, apesar de si mesmo, essa "imagem do cinema francês", como ela é simbolizada no exterior. Sua morte provocou o seguinte: por um lado, o sentimento de perda de muita gente ligada a ele, mas também de perda de uma certa solidez, tanto da indústria cinematográfica quanto do artesão que constrói sua obra de maneira extremamente pessoal — aberta ao grande público, mas também secreta.

FC — E os *Cahiers* hoje?

Toubiana — Falei de um certo ecletismo e a palavra tem uma tonalidade pejorativa. Diria que há certamente um mal-estar profundo: hoje em dia, não sabemos se devemos reivindicar para o cinema uma noção clássica — o cinema como ficção, como indústria, como História — e se fizermos isso, ficaremos muito decepcionados, pois o cinema regride em todos os países. Não é fácil fazer uma revista inteligente, de gosto, que toma partido por essa ou aquela linha estética, se o conjunto da atividade produtiva e estética está em regressão. Como somos exigentes, sentimos isso nos *Cahiers*. A tentação é, então, procurarmos as linhas de fuga modernas ou futuras. De nos concentrarmos apenas sobre alguns cineastas-pilotos, desbravadores como Godard, Rohmer, Garrel, Syberberg, Wenders, Bresson, Cassavettes, diretores que não simbolizam uma cinematografia, que estão mesmo à margem da indústria mas ao mesmo tempo na indústria. Cineastas que renovam sempre suas relações com a linguagem cinematográfica. E mais: tentamos também compreender as mudanças econômicas e estéticas do cinema em termos de meio de comunicação de massa, idade eletrônica, vídeo, televisão. Quer dizer, a revista não sabe se deve se apoiar sobre o coração do cinema, que está em crise, ou tornar-se o ponto de confluência das vanguardas, daqueles cineastas que acham que o cinema de ficção, o cinema do grande público, está vivendo uma crise profunda. Diria que Wim Wenders, por exemplo, é um cineasta que compreendeu essa mutação, esse desaparecimento do cinema clássico.

Os *Cahiers* estão assim sempre em equilíbrio precário: não sabem se é preciso sonhar ainda com um futuro para o cinema clássico, onde a crítica funcionaria como um momento da apreciação estética e também como ligação com os autores, ou se tomam o partido radical dos 10 ou 12 cineastas que vivem na tangente da crise do cinema.



Jerry Lewis concentrado: depois da guerra os franceses descobriram os americanos.