

Cont. da entrevista de Gautier Roos para o Chaos Reign com Jean-Baptiste Thoret

Tradução: Humberto Pereira da Silva

Quadro 2 – Thoret: a violência e o sentido da história no cinema norte-americano; a crítica frente à “política dos autores” e ao cinema de gênero; as atualidades “atuais” como encruzilhada no trajeto crítico de Thoret.

Chaos Reign – Vamos retomar um pouco o debate, antes de tocarmos nessas considerações mais tarde. Conte-nos sobre a gênese de *26 secondes: L'Amérique éclaboussée*¹, livro que, justamente, se destaca um pouco na paisagem editorial em 2003. Como e quando você tomou consciência da importância do filme de Zapruder para o cinema americano?

Jean-Baptiste Thoret – Na época eu já havia publicado alguns livros: um primeiro sobre John Carpenter – em parceria com Luc Lagier –, outro sobre Dario Argento, para a

¹ *26 secondes: L'Amérique éclaboussée. L'assassinat de JFK et le cinéma américain*, Éditions Rouge Profond, Collection: Raccords, 2003. Recebeu o prêmio de melhor ensaio em 2003 pelo Sindicato dos Críticos.

Cahiers du Cinéma, e nesse mesmo momento um sobre *O Massacre da Serra Elétrica*². Foi também quando lançamos a *Simulacres*³, uma revista que criei com Stéphane Bou e Guy Astic. Idealizamos uma publicação trimestral, mas a gente mal podia manter a regularidade, pois todos faziam muitas coisas ao mesmo tempo. O ponto de partida, além disso, já era o de romper com as atualidades automáticas que estamos falando. Um número sobre Michael Mann, outro sobre Tsui Hark. Por vezes explorávamos motivos ou temas particulares: as ruínas, a euforia, o medo, etc... Havia críticos, historiadores de cinema, das universidades vinha gente de horizontes e igrejas diversos. Nossa única bússola era o desejo de escrever sobre certos filmes, certos cineastas, certas tendências.

Em 2002, creio, decidimos dedicar um número ao assassinato: “como filmar um assassinato?”. Rapidamente, um texto sobre a sequência canônica do chuveiro em *Psicose* se impôs. Então eu me questionei que talvez houvesse outra pequena cena para entrar na conta dos cineastas americanos: a cena do assassinato de Kennedy em novembro de 1963, filmada por Abraham Zapruder. Eu lembrei de uma ocasião em que Arthur Penn contou que tinha tido – para a explosão do crânio de Warren Beatty, que ficou girando no quadro no momento do fuzilamento final de *Bonnie & Clyde* – como referência o assassinato de JFK. E ele tinha também por referência *Um Tiro na Noite*, de (Brian) De Palma, que do mesmo modo, mesmo confusamente, a gente sabia que evocava esse assunto. Mas na época eu não

² *Mythes et Masques: les fantômes de John Carpenter*, Éditions Dreamland, 1998; *Une expérience américain du chaos: Massacre à la tronçonneuse de Tobe Hooper*, Éditions Dreamland, 2000; *Dario Argento: magicien de la peur*, Éditions Cahiers du Cinéma, 2002.

³ A *Simulacres* circulou de 1999 até 2003.

sabia muita coisa! Creio que tudo parte desse ponto, como em uma bola de lã em que eu ia puxar um fio.

Como ponto de partida, tratava-se de mostrar que, ao lado de imagens da guerra do Vietnã – a gente sabia que elas haviam modificado o cinema americano pós-1967 (*Pequeno Grande Homem*, *Quando É Preciso Ser Homem*⁴, *Meu Ódio Será Tua Herança* e as referências explícitas nas reportagens fotográficas publicadas pela *Life* sobre o massacre de My-Lai⁵) –, também havia esse curta-metragem amador e documental.

Eu comecei minha enquete e o artigo, que teria uma página ou duas, pouco a pouco foi ganhando amplitude. Ao fim de algumas semanas, me dei conta de que havia um ensaio a ser escrito sobre o assunto. O filme de Zapruder tornou-se então para mim algo como uma revelação. Esse é o meu momento *Eles Vivem*⁶, se você quiser! Adotando essa distância focal, tive a impressão de descobrir uma outra história do cinema americano. Mas uma história transversal, além dos gêneros e das categorias clássicas, que me permitia reler De Palma e Bruce Conner, (Clint) Eastwood e Romero, (John) Frankenheimer e (Monte) Hellman, Penn e (Alan) Pakula, etc...

Eu falei com Guy (Astic), que estava envolvido na criação de uma editora, a Rouge Profond, e é assim que o livro foi concebido. Eu comecei, então, a me aprofundar no abismo que é o caso JFK. Passei quase seis meses não fazendo outra coisa a não ser rever muitos filmes e, sobretudo, me

⁴ *Pequeno Grande Homem* (1970), por Arthur Penn; *Quando É Preciso Ser Homem* (1970), por Ralph Nelson.

⁵ O massacre de My-Lai foi um assassinato em massa de civis sul-vietnamitas desarmados por tropas dos Estados Unidos no distrito de Son Tinh, província de Quang Ngai, Vietnã do Sul. Considerado um crime de guerra, as vítimas incluíam homens, mulheres, idosos, crianças, bebês. O massacre ocorreu em 16 de março de 1968 e vitimou cerca de 504 sul-vietnamitas.

⁶ *Eles Vivem* (1988), por John Carpenter.

deparar com registros no interior da literatura colossal que trata do caso. Até o momento em que eu disse para mim mesmo que devia partir para Dallas, para os mesmos lugares do assassinato, para o Dealey Plaza. Eu fiquei uns quinze dias em Dallas, encontrei testemunhas, teóricos da conspiração, visitei o Conspiracy Museum, que hoje não existe⁷, visitei também o Sixth Floor Museum of Dallas, instalado no antigo depósito de livros de onde Oswald teria atirado... Ao longo de semanas, compreendi que esse curta-metragem amador de 26 segundos é sem dúvida o filme mais analisado da história do cinema.

Tudo está concatenado com esse filme, aí então – isso talvez seja um pouco clichê – eu passei a compreender intimamente a ligação extremamente tênue entre as formas do cinema americano e a história do país. Ou seja, tudo isso – formas do cinema e história movimentada do país – está contido nesse curta-metragem, cujos fotogramas estavam invertidos no momento de sua publicação, cujas primeiras cópias dispostas sobre o balcão tinham pouca qualidade... Esse filme, que se supõe deteria a verdade do acontecimento em nome do famoso pacto foto-lógico descrito por Daney (ver é compreender)⁸ produziu, ao contrário, um desejo interpretativo absolutamente monstruoso, que, evidentemente, ainda não exploramos.

Assim, contrariamente às imagens de 11 de setembro, que conhecemos no extracampo, as de 22 de novembro de 1963 foram superapropriadas pela ficção. Como se o cinema

⁷ O museu da conspiração foi fechado em dezembro de 2006.

⁸ Daney expõe o conceito de “foto-logia” no livro *A rampa*, publicado em 1996 pela *Cahiers du Cinéma*. Esse livro foi traduzido para o português pela Cosac&Naify e publicado em 2007. Daney busca em Jacques Derrida suporte para traçar as linhas do que receberá o nome de “foto-logia”. E nessas linhas, para Daney, “foto-logia” é a obstinação em confundir o que se vê e o conhecimento daquilo que se vê. Ou seja, fazer do conhecimento um acréscimo com respeito ao que é visto e, na mesma medida, tomar o que é visto como garantia de que se conhece aquilo que se vê. O conceito de Daney, então, é tomado para se mostrar que o curta de Zapruder serve-se como contraexemplo.

fosse, esteticamente, um suporte para responder às insuficiências políticas e às questões da história. O que há no contracampo desse plano que se vê e revê mil vezes? Se tivéssemos o som, o que se poderia obter em decorrência? *Um Tiro na Noite*, de Brian De Palma. E se tivéssemos uma espécie de gigantesca *dashcam*⁹ acima do Dealey Plaza no dia do assassinato? Teríamos tido *Olhos de Serpente*... E se Oswald tivesse sido apenas o idiota útil de uma conspiração em alta escala? Isso seria *A Trama*¹⁰, etc...

No fundo, a frase de Don DeLillo em *Libra*¹¹ me parece dizer tudo sobre o impacto do assassinato de JFK para a história dos Estados Unidos e, em decorrência, de seu cinema: “esses sete segundos que dividem a América em dois nesse século”. Há um antes e um após o assassinato de JFK e eu queria escrever sobre esse “após”. Compreendê-lo, identificar seus motivos, ver como ele constitui a agenda escondida de filmes *a priori* tão diferentes...

E então, pude compreender que na história das formas, o cinema *gore*, no sentido realista do termo, não nasceu com os filmes festivos de Herschell Gordon Lewis e sim, precisamente, com esse filme. Retrospectivamente, creio que o prazer que tive ao escrever *26 secondes: L'Amérique éclaboussée* tem também muito do caminho que tomei para ele ser construído e a liberdade que eu sentia. Quero dizer: o contorno do livro, sua trajetória, sua finalidade, nada preexistia à escrita, nada estava balizado. Foi preciso

⁹ No original em inglês, trata-se de uma câmara painel. Acho vale a nota. Grava tudo que acontece dentro e fora de um carro. Usada para registrar acidentes e incidentes de trânsito. Em *Olhos de Serpente*, De Palma faz uso exaustivo de uma câmara praticamente colada ao protagonista, acompanhando, assim, todos os seus movimentos em um evento do mundo dos espetáculos.

¹⁰ *Olhos de Serpente* (1998), por Brian De Palma; *A Trama* (1974), por Alan Pakula.

¹¹ Thoret refere-se ao romance do escritor norte-americano Don DeLillo, publicado em 1988. No referido romance, DeLillo ficcionaliza o assassinato de John Kennedy por meio de uma imaginária biografia de Lee Oswald, desde sua infância até os fatídicos dias em que, como Kennedy, ele também foi assassinado. Traduzido para o português em 1995, foi publicado pela Editora Rocco.

inventar o terreno de jogo. O que não é exatamente o caso quando você escreve sobre um cineasta, um filme ou um período em particular.

CR – Você frequentemente cita Daney. Deixando Daney de lado, quais os críticos que te marcaram ou que te influenciaram?

JBT – Uma miscelânea de críticos franceses e americanos dos anos 60, 70, 80. Do lado francês, poderia citar nomes como Charles Tesson, da época do *Cahiers* nos anos 80, quando ele escrevia sobre Jack Arnold, Edgar G. Ulmer, ou seu livro, formidável, sobre Buñuel¹². O mesmo com Nicolas Saada, que se interessava por John Carpenter numa época em que a crítica institucional o ignorava. Paralelamente, havia a revista *Starfix*, que eu lia regularmente e que, para os cinéfilos de minha geração, teve um papel fundamental na emancipação. Sem eles, (William) Friedkin, Argento, (Michael) Cimino, (Paul) Verhoeven, Carpenter, Peckinpah e tantos outros não teriam tido jamais a atenção da crítica acadêmica. Eles foram os primeiros desbravadores de um cinema que se tornou hoje majoritário no coração de muitos cinéfilos. Alguns livros me vêm à mente. Pascal Bonitzer e seu *Champ aveugle*¹³ por exemplo, teve importância para mim naquela época. Nele, há a questão de *Intriga Internacional* e do motivo do desaparecimento nos filmes de (Michelangelo) Antonioni¹⁴.

¹² Charles Tesson, *Luís Buñuel*, Éditions Cahiers du Cinéma, 1995.

¹³ Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle: essais sur cinéma*, Paris, Gallimard, 1982.

¹⁴ Bonitzer dedica um capítulo de *Le Champ aveugle* para tratar do "Suspense hitchcockiano", com destaque para a "questão de *Intriga Internacional*" a que Thoret faz referência. Mas o "desaparecimento nos filmes de Antonioni" é objeto de outro livro e ficou

Entre os americanos, cito Thomas Elsaesser, pouco lido hoje, cujo artigo genial de 1975 *The Pathos of Failure*¹⁵ prefigura com sete anos de antecipação o essencial do que Gilles Deleuze escreverá em *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*. Pauline Kael também, figura evidentemente importante, e da mesma forma Manny Faber e sua distinção entre arte do cupim e arte do elefante branco¹⁶, que me permitiu não somente estruturar muitas coisas que eu tinha na cabeça, mas também colocar em palavras um tipo de cinema pelo qual eu experimentava uma reticência intuitiva.

Mas eu gostaria de retornar a Serge Daney. No campo crítico francês, ele é uma figura tutelar que li muito e releio. O paradoxo é que o cinema com que vou trabalhar nos anos 2000 é um dos pontos cegos, ou mesmo de desprezo em seus escritos. Ele seguia a linha editorial da *Cahiers* que, nos anos de 1970, período maoista, deixava completamente de lado o cinema americano dos anos de 1970¹⁷. De certa forma, sua cegueira ideológica abre o campo e dá razão para repararmos esse esquecimento. Por vezes, elucidar a razão pela qual você não está de acordo com um texto, quando esse texto é forte, pode ser extraordinariamente produtivo.

sem referência na edição da entrevista. Segue então: *Pascal Bonitzer, La disparition (sur Antonioni)*, in *Décadrages*, Paris, éd. de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, coll. Essais, 1985.

¹⁵ Thomas Elsaesser, *The Pathos of Failure: American Films in the 1970: Notes on the Unmotivated Hero* (1975). Publicado como capítulo do livro *The Last Great American Picture Show: New Hollywood in the 1970s*, Amsterdam University Press, 2004.

¹⁶ Manny Faber, *White Elephant Art vs. Termite Art*, Film Culture, nº 27 (Winter 1962-1963). Faber advoga que o melhor exemplo de arte com cupins aparece em lugares distintos dos filmes, onde os holofotes da cultura não estão em evidência. De modo que o artesão/cineasta possa ser teimoso, perdulário, egocêntrico, e assim correr riscos. Na contramão, na arte do elefante branco o cineasta se contenta em: enquadrar a ação em um padrão geral; instalar cada evento, personagem, situação com acento na continuidade narrativa; tratar cada centímetro da tela e do filme como uma área potencial para a criatividade premiada. Interessante que, ao tratar de Ingmar Bergman em artigo para a *Cahiers du Cinéma* (nº 85, junho de 1958), Jean-Luc Godard traça uma separação entre cineastas que guarda semelhanças com a de Faber. Ora, para Godard, há dois tipos de cineastas: os que andam na rua de cabeça baixa e os que andam de cabeça erguida. Os primeiros, quando erguem a cabeça, abarcam o campo que se abre para a visão. Eles veem. Os segundos, com as cabeças sempre erguidas, não veem. Olham fixando a atenção num ponto fixo e preciso que lhes interessa. Bergman, para Godard, estaria entre os primeiros, já Luchino Visconti, entre os segundos.

¹⁷ Para o leitor francês, a adesão de Daney à linha maoista da *Cahiers* nos anos 70 talvez seja suficientemente forte para não se exigir que Thoret complete a informação. No caso que, ao lado de Serge Toubiana, em fins de 1973 ambos rompem com o dogmatismo político maoista da *Cahiers* e refundam a revista. O caso é que, também, com a refundação Daney não fará a defesa do "cinema de gênero", ou do cinema norte-americano, defendida por Thoret.

Para mim, esse é definitivamente o caso com Daney. Penso notadamente no texto severo que ele consagra a *Inferno* (1980), de Argento: esse “furo n’água”, como assinala¹⁸. Mesmo quando ele retoma alguns dos pontos de vista desse texto para tratar de Zurlini, Peckinpah ou Melville: no atacado, os maneiristas...

Mas o que é permanentemente fascinante em Daney é a qualidade de suas intuições críticas, sua velocidade, sua imprevisibilidade, sua liberdade de escrita na maneira de abordar um filme, de estabelecer pontos de vista com outros filmes, com livros ou um acontecimento em particular. Os textos de Daney tratam apenas de cinema; ou melhor: tomam o cinema como ponto de partida para expressar algo a respeito da verdade do mundo, dos indivíduos, do ar do tempo, de nossa relação com as imagens em geral. Digamos que seu alvo é um filme, mas quando ele atira, sua flecha chega muito mais longe.

Isso sempre me deixa impressionado. Esta é, justamente, a qualidade que eu encontro em todos os grandes textos críticos. Se, para retomar a ideia de Cavell na qual eu acredito profundamente, a vida tem muito a aprender com os filmes, então um bom texto crítico, como um bom filme, é uma lição de vida¹⁹. Isso é o que explica que algumas de suas ideias, e por vezes de suas fórmulas, podem se tornar bússolas ou mesmo se servir de guias. Vamos lembrar que ele escreveu sobre os filmes de Buñuel, por exemplo, de quem ele admira o fato de que seus filmes não caem jamais em um tipo de conluio com o personagem escondido do espectador. Essa

¹⁸ Serge Daney, *Une touche D’Enfer*, Libération, 13 de janeiro de 1989. Daney menciona uma cena na qual a atriz fura o dedo num prego. Mas, para ele, é um furo sem sentido dramático. No francês está “clou pour rien”, literalmente “um prego para nada”. Para dar sentido à tradução, um furo sem sentido, ou um “furo n’água”.

¹⁹ A edição da entrevista não indica a fonte da citação de Thoret. De qualquer forma, trata-se do filósofo norte-americano Stanley Cavell. No livro *Philosophy and film*, publicado em 1995 pela Ed. Routledge, Cavell assina o artigo *The thought of movies*, no qual trata da relação entre cinema, crítica e filosofia.

recusa de cumplicidade entre o espectador e o filme, a saber, a recusa em comentar negativamente o comportamento de um personagem por meio de outro personagem, que serve muito frequentemente de relé ao espectador... “essa é a sua moral”, escreve Daney. Eu acho isso muito belo.

Hoje vemos o oposto na televisão, que funciona sob o princípio da convivência abjeta, que nos diz o que deve ser pensado das imagens que se está vendo, que convoca os indivíduos para em seguida, com a intromissão do apresentador, julgá-los, humilhá-los, zombá-los ou tiranizá-los. Ou ainda, “o passado que retorna por meio da imagem”, a propósito da aparição da sombra de Joanne Dru no túmulo da mulher de Nathan Brittles em *Legião Invencível* (1949), de Ford²⁰. Ou sua análise genial de *Tubarão* (1975) em *A rampa*, em que ele desmonta o mecanismo profundamente conservador do filme de Spielberg.

CR – O período maoista da *Cahiers* intervém além disso em um momento em que esses filmes, mal ou não considerados, eram exibidos e premiados em Cannes.

JBT – Da Itália, na época, eles não viam quase nada... Elio Petri era visto como vulgar, Francesco Rosi era suspeito. Isso é vertiginoso! Essa cegueira da crítica acadêmica francesa – que *Positif*, que é mais uma revista de história do cinema do que de crítica, soube como evitar, defendendo (John) Boorman, Pakula, Rafelson, (Robert) Altman, (Hal) Ashby, (Jerry) Schatzberg... – foi, na realidade, oportuna para minha geração. Lembro de uma edição especial da *Cahiers* de

²⁰ Thoret cita aqui o texto que Daney escreveu sobre *Legião Invencível* e publicado no *Libération* em 18 de novembro de 1988.

junho de 1982, o “Spécial made in USA”, na qual Bill Krohn escreve que “talvez tenha acontecido algo no cinema americano nesses últimos dez ou doze anos” ...

A miopia da crítica notadamente em torno do cinema de gênero nos estimulou. Essa foi nossa cruzada para irmos ao front e, para alguns, uma boa razão para entrar na crítica de cinema! Hoje tudo se joga em frentes invertidas: o que era minoria tornou-se maioria. A batalha do cinema de gênero e dos anos de 1970 foi amplamente ganha. Hoje, se eu tivesse 25 anos, penso que a cruzada a ser travada seria em vez do cinema de gênero a do cinema clássico dos anos 30, 40, 50, mesmo até o dos 60. É preciso fazer de tudo para que essa memória não se apague no espírito dos jovens cinéfilos e mesmo dos jovens críticos. Eu penso no desaparecimento da frequência a *Roma de Fellini* (1972) ... Eu digo para mim mesmo: você vai ver *O Rebelde*²¹ ou *A Turba* (1928), de King Vidor? E *Idade Perigosa* (1933), de William Wellman? *A Marca da Maldade* (1958), de (Orson) Welles? Os filmes de (John) Cassavetes ou Douglas Sirk? E Antonioni ou (Vittorio) De Sica, isso diz alguma coisa ainda para você?

CR – Você diz que caiu na *panela da política dos autores* desde que descobriu o cinema, o que não é verdadeiramente o caso de todo modo.

JBT – Eu venho de uma família que não era cinéfila. Eu cai na panela, como você diz, por volta dos 11-12 anos. Mas nada me predispunha *a priori*. Para mim, os filmes eram como a música ou os romances. Se eu gostasse de um livro de

²¹ *O Rebelde* (1980), por Gerard Blain

(Richard) Matheson ou de Stephen King²² na época, e se eu desejasse prolongar o prazer que eles me provocavam, nada mais natural que ler outros livros desses mesmos autores. Para o cinema isso foi rigorosamente a mesma coisa. Eu rapidamente compreendi que meu interesse por cinema não vinha do ator, nem mesmo da história, mas da persona que havia feito o filme.

De modo que, e é sempre verdade, quando penso em um filme, penso sempre em “um filme de”. Eu entrei, então, no universo de Carpenter dessa forma. Quando descobri *O Enigma de Outro Mundo* (1982) em uma sala de cinema, fiquei sem fôlego, e queria imediatamente ver outros filmes dele. Isso foi bom porque a dois passos daqui, no Escurial²³, houve um pequeno festival de filmes fantásticos. Eu fui e na entrada do cinema vi os cartazes franceses de *Assalto à 13^a DP* (1976) e de *A Bruma Assassina* (1980). Idem para o choque com *Suspiria* (1977) que descobri em VHS. Quando você vê filmes parelhos no momento em que você é adolescente, o que te impressiona de início é, evidentemente, a forma, as cores, a utilização da música e da cenografia. Agora veja, quase não aconteceu comigo – ou foi extremamente raro –, de ver um filme por causa do ator, mesmo sendo Al Pacino, Dustin Hoffman, Henry Fonda ou James Woods...

E Deus sabe que há atores que adoro. Ou então, por vezes, em um momento de cansaço no fim do expediente de trabalho, eu digo para mim: eis um filme com Warren Oates ou Alberto Sordi que ainda não vi, então vou ver. Mas o combustível sempre foi, antes de tudo, o nome do cineasta.

²² Ambos se popularizaram em razão de uma profícua produção de romances de terror e ficção científica e terem suas obras adaptadas para o cinema.

²³ O Escurial é uma sala de cinema independente situada no 13^o arrondissement em Paris.

Desde a adolescência. Isso, aliás, me parece bastante lógico. Creio que a exceção foi a comédia italiana dos anos 1960 e 1970, que eu demorei mais tempo para identificar os autores e suas diferenças para compreender que *Este Crime Chamado Justiça*, *Os Eternos Desconhecidos*, *Anos Difíceis*, ou *Feios, Sujos e Malvados*²⁴ eram filmes de cineastas diferentes.

CR – Desculpe pular de um assunto para outro. Mas, conte-nos sobre seus anos no *Charlie*²⁵. Foi lá que você tomou consciência de sua exaustão diante das atualidades?

JBT – Sim, entre outras. Quando cheguei ao *Charlie*, substituí o Michel Boujut, que havia falecido. Recebo então a pauta com a qual ele trabalhava. Foi o que me propôs o Philippe Val²⁶. Mas expliquei para ele três coisas: 1 eu jamais havia lido o *Charlie* anteriormente; 2 em matéria de cinefilia e de gosto, eu não seguia exatamente a mesma linha que a do Boujut; 3 o que me interessava no *Charlie* era a possibilidade de ter carta branca, e desse modo poder tratar de outras coisas um pouco além das dos simples lançamentos de filmes nas salas de exibição.

²⁴ *Este Crime Chamado Justiça* (1971), por Dino Risi; *Os Eternos Desconhecidos* (1958), por Mario Monicelli; *Anos Difíceis* (1948), por Luigi Zampa; *Feios, Sujos e Malvados* (1976), por Ettore Scola.

²⁵ Uma nota aqui talvez seja oportuna. *Charlie Hebdo*, chamado pelos franceses *Charlie*, é uma revista semanal satírica, com um humor definido em seu editorial como "libertário anarquista". Não se trata, pois, de uma "revista de cinema". Mas, a oportunidade da nota é que com a pulverização das notícias em nosso mundo recente, o massacre do *Charlie Hebdo* pode ser tão distante para as novas gerações quanto o massacre de My-Lai... Ora, em 07 de janeiro de 2015 o *Charlie* foi alvo de ataque de fundamentalistas islâmicos. Entre os mortos, destacados nomes de sua redação. Atrasado para uma reunião, justamente, da redação, Thoret não testemunhou o massacre. Thoret trabalhou no *Charlie Hebdo* de 2011 a 2016, quando se afastou da crítica de "atualidades automáticas", como ele enfatiza ao longo desta entrevista.

²⁶ Um dos fundadores do *Charlie Hebdo* em 1992. Durante muitos anos foi redator-chefe do semanário. Para completar a informação. Criado por George Bernier e François Cavanna em 1960, circulou com o nome de *Hara-Kiri*. Até que, em 1970 passou a se chamar *Charlie Hebdo*. Hebdo é abreviação de "hebdomadário" e Charlie é uma gozação com Charles de Gaulle. Durante sua presidência na França, a publicação do *Hara-Kiri* foi banida por seis meses em 1966.

A primeira vez que escrevi um texto um pouco longo para o *Charlie*, e que me serviu de teste, foi sobre *Matrix*. Reunião na redação na quarta-feira, habitual mesa redonda na qual cada um fala de seu assunto na semana. Chegando a minha vez: “Diga-me Jean-Baptiste, sobre qual filme você vai fazer a resenha?”. “Eu vou escrever um texto sobre *Matrix*”. E eu senti no ambiente um tipo de esfriamento instantâneo, um clima de desconfiança em torno do pequeno novato que desembarca com seu *blockbuster* debaixo do braço. Isso não estava nenhum pouco no DNA do *Charlie*, que se interessava antes pelos pequenos filmes de festivais, pelos filmes ditos “engajados” à la Ken Loach, etc. Com exceção a *No Mundo de 2020* (1973), que Cabu²⁷ adorava.

Então, eles associavam *Matrix* a um produto *popcorn*, veículo da ideologia capitalista, ou seja, próximo de tudo que detestavam. Mas eu disse para eles que meu ponto de vista era o oposto do de um produto *popcorn*. Eis um grande filme, do mundo do espetáculo e espetacular, sobre a questão da resistência e da oposição política. A partir disso, pude escrever sobre o que eu queria. Textos, também entrevistas em página dupla com cineastas que eu tinha acabado de ver: Joe Dante, George Romero, (Koji) Wakamatsu, (Paul) Schrader, Johnnie To, Larry Clark, Jeff Nichols, Barbet Schroeder... Eu tive a chance de encontrar as últimas realidades da comédia italiana, que vivia verdadeiramente seu fim: Francesco Rosi, Ettore Scola, Dino Risi, Mario Monicelli. E ao reencontrá-las, guardo muito boas lembranças.

Esse é um dos principais interesses desse ofício: ver pessoas que interessam para você, tudo muito simples. Mas com o passar dos anos, as reprises, as retrospectivas, os

²⁷ *No Mundo de 2020*, por Richard Fleischer. Jean Maurice Jules Cabu, entre os franceses conhecido como Cabu. Foi um quadrinista, jornalista e cartunista do *Charlie*: assassinado no massacre referido em nota acima.

lançamentos em DVDs tomavam cada vez mais o lugar de meus textos. Quando *Aquele Que Sabe Viver* (1962), de Risi, ou *O Homem do Oeste* (1958), de Anthony Mann, foram relançados nas salas de cinema, eu não sabia bem o que eu devia fazer para falar de Benoîte Jacquot²⁸. Esse é um ofício em que se é movido pelo afeto, no qual a dimensão íntima é primordial. Caso a gente se torne “profissionais da profissão” capazes de escrever sobre tudo não importa sobre o quê, então não se escreve mais nada.

Quando eu discuto às vezes com leitores, vejo bem a inutilidade da distinção entre filmes recentes e antigos: há apenas filmes que vemos e os que não vemos. Um filme que ainda não foi visto é um filme novo, portanto atual. Quando eu descobri Coppola, Ashby, Frankenheimer, Peckinpah – todos esses cineastas nos anos 80 –, naquele momento, então, com dez anos de atraso, eu não tinha nenhuma sensação de estar vendo filmes de patrimônio. Seus filmes me pareciam mais atuais do que muitos filmes que eram lançados naqueles anos. Sensação bem prenhe que também senti no rádio, quando recentemente, em 2012, nos foi oferecido – a Stéphane Bou e a mim – um programa totalmente desconectado das “atualidades” que estavam saindo no circuito²⁹.

²⁸ Benoîte Jacquot, para Thoret, um diretor francês que não mereceria sua atenção. De qualquer forma, embora sua ‘metralhadora giratória’ aponte para as chamadas “atualidades”, Jacquot desponta no cenário cinematográfico francês no mesmo momento em que Thoret se embebe, de modo até obsessivo, com o cinema norte-americano dos 70. Mas de fato, também, ele responde nesse momento aos seus anos no *Charlie*, que como ele mesmo acentua na entrevista não se orientava pelas atualidades...

²⁹ Thoret refere-se ao programa *Pendant les travaux, le cinéma rest ouvert*, transmitido pela *France Inter* às quartas-feiras às 15h, no qual ele fez dupla com Stéphane Bou. Na sequência da entrevista, ele dará detalhes sobre sua experiência na *France Inter*.