

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

Tradução: Humberto Pereira da Silva

Quadro 4 – Thoret: música para cinema hoje, impressões positivas e negativas sobre cineastas marcantes, bons e maus encontros.

CR – Voltando à entrevista de 2017, você disse: “Há certamente ainda bons compositores, como Zimmer, mas não há a abundância que encontramos nos anos 70”. Zimmer... Para me tranquilizar, Jean-Baptiste, você havia bebido no momento em que fez essa afirmação!?

JBT – Digamos que, para mim, Hans Zimmer é a versão mais bem-sucedida, a mais radical e a mais emblemática do que é a música para cinema hoje, a saber: a atmosfera em um filme. Zimmer é, sobretudo, um formidável criador de climas. E, essencialmente, é o que se tornou a música no cinema. Não vou, evidentemente, colocá-lo no mesmo nível de Lalo Schifrin, John Williams, Jerry Goldsmith ou mesmo de Stelvio Cipriani... Que hoje Alexandre Desplat seja um dos compositores mais célebres, me parece sintomático do que

se tornou a música no cinema. Do cinema atual, eu seria incapaz de citar para você um refrão ou um tema de um compositor.

CR – E tem mais, Desplat está longe de ser o pior.

JBT – Concordo, mas o que eu disse antes se explica de uma parte pela cultura musical dos cineastas de hoje, e de outra por razões orçamentárias. Tudo se resume simplesmente assim: Goldsmith, (Ennio) Morricone, Roy Budd, Lalo Schifrin pertencem a uma época em que os compositores tinham acesso a orquestras sinfônicas, a produção, de fato, dava para eles as condições para compor. Quando ouvimos a partitura de Jerry Goldsmith para *O Planeta dos Macacos*¹, ela é maravilhosa! Hoje, uma das soluções consiste em ruminar repertórios existentes... Tarantino, obviamente... Bom, ao mesmo tempo, o verdadeiro ponto de partida do filme *jukebox* é *Sem Destino*, que é o primeiro a pôr a ficha na máquina. Tarantino, para compensar a ausência de um Cipriani ou de um Morricone contemporâneo, optou então por uma solução simples: ele recicla.

CR – Quais grandes compositores de música para cinema que, hoje, são bem pouco lembrados?

JBT – Eu tenho dois nomes que me vem imediatamente à cabeça. Michael Small de início, o homem que compôs a

¹ *O Planeta dos Macacos* (1968), por Franklin J. Schaffner.

banda sonora original para *Klute – O Passado Condena, A Trama, Maratona da Morte, Um Lance no Escuro* ou ainda *As Duas Vidas de Audrey Rose*². Seu trabalho é indissociável do cinema paranoico (o que seria dos filmes de Pakula sem a música dele?) e ele frequentemente flirtava com o experimental. Penso também em Gil Mellé, saxofonista conhecido sobretudo por sua longa colaboração com Robert Wise, notadamente em *O Enigma de Andromeda* (1971), mas que também fez a banda sonora para *A Sentinela dos Malditos* (1977), de Michael Winner, *O Guerreiro do Futuro* (1975), de Robert Clouse... Ele se envolveu bastante com o pós-apocalipse, com a distopia e, evidentemente, fez muita coisa para a TV. A esse respeito, penso em *A Morte Numa Noite Fria*³, filme da ABC Network (American Broadcasting Company) com Robert Culp e Eli Wallach, que é uma espécie de filme-matriz emocionante de *O Enigma de Outro Mundo*, de Carpenter. E depois os italianos, evidentemente: de fato, quem hoje conhece Carlo Rustichelli, Luis Bacalov, Nico Fidenco ou Piero Piccioni? Outro alinhamento de planetas para os anos 60-70: essa foi a idade de ouro para a música no cinema.

CR – Um cineasta brilhante que só recentemente você passou a considerar?

JBT – Há muitos a esse respeito. Eu preciso pensar. Mas o último ao qual tenho me aprofundado é Luigi Bazzoni, cineasta italiano pouco conhecido, que fez apenas 6 longas-

² *Maratona da Morte* (1976), por John Schlesinger; *Um Lance no Escuro* (1975), por Arthur Penn; *As Duas Vidas de Audrey Rose* (1977), por Robert Wise.

³ *A Morte Numa Noite Fria* (1973), por Jerrold Freedman.

metragens na carreira. Ele é um pouco conhecido por *A Mulher do Lago* (1965), diálogo sutil entre cinema de autor, patrocinado na época por Antonioni, e uma forma muito mais popular, que seria a de filme de fantasmas de inspiração gótica. *Os Passos*, com Florinda Bolkan, é um filme incrível, que ele realizou em 1975, e que serve de base para *Identificação de Uma Mulher*⁴ (1982)... *O Homem, O Orgulho, A Vingança* (1968) também, filme com Franco Nero, que adapta *Carmem*, de Bizet, para o mundo do western italiano.

Podemos falar também de Damiano Damiani ou de Carlo Lizzani, que é para mim injustamente mal conhecido, uma vez que sua obra é apaixonante, de *San Babila-20h* (1976) a *O Mafioso Rebelde* (1974). Ele merece que sejam dedicados livros a ele, assim como Zurlini (enfim, tantos nesse caso). Outro cineasta apaixonante, que eu descobri há quatro ou cinco anos com Bertrand Tavernier e Nicolas Saada em Bologna, é Rowland Brown. Um cineasta anterior ao Código Hays, que engata cinco filmes maravilhosos entre 1931 e 1935, particularmente *Quick Millions* (1931), filme de gângster de 70 minutos in-crí-vel, que acaba de ser restaurado pelo BFI.

É a quinta-essência de tudo que adoro no Pré-Código: a subversão, a violência seca, a rapidez da trama, a eficiência, a ausência de música quando de fato não é necessária... Pensamos frequentemente que o cinema hollywoodiano foi redirecionado em termos de música. Isso é verdadeiro a partir do meio dos anos de 1930, mas, sendo preciso, esse não é efetivamente o caso na época do Pré-Código. Brown engata, com a mesma pegada de *Quick Millions*, *Estrada do Inferno*

⁴ *Identificação de Uma Mulher* (1982), por Michelangelo Antonioni.

(1932) e *Dinheiro de Sangue* (1933), dois filmes dementes que não obtiveram nenhum sucesso.

Creio que ele foi uma pessoa antes de tudo asfixiante, tumultuosa, um cabeça quente, associado a numerosos rumores, proximidade com a máfia, Bugsy Siegel⁵, partidário do Partido Comunista... Em resumo, eu preciso escrever alguma coisa sobre ele! Faz um bom tempo que esses anos anteriores ao Código Hays (1929-1934) me interessam. Eles voltaram um pouco a dar o ar da graça há uma dezena de anos. Mas na França ainda não foi realizado nenhum trabalho consistente, ainda que, nos Estados Unidos, muitas obras tenham sido publicadas sobre o período. Eu retorno com isso, novamente, para os anos de 1970 e os filmes de Aldrich, Bogdanovich, Scorsese, para os quais aqueles anos foram uma das matrizes.

CR – Um cineasta em relação ao qual você foi muito severo? Caio para trás com sua crítica “assassino de um filme da Breillat”⁶, uns vinte anos atrás para o rádio.

JBT – Não, sobre Breillat só posso dizer que ela evoluiu. Enfim, digamos que isso não me interessa muito. Ah, sim, eu esculhambei com ela naquele momento?

⁵ Gângster norte-americano associado à Família Genovese que, para estudiosos e pesquisadores no assunto cinema e máfia, esteve ligada às atividades desta em Hollywood. Sua vida rendeu o filme intitulado *Bugsy* (1991) – hoje acho um tanto esquecido... –, dirigido por Barry Levinson e protagonizado por Warren Beatty.

⁶ A entrevista não precisa a que filme Gautier Roos se refere, nem indica em qual programa de rádio Thoret teria “esculhambado” com Catherine Breillat. De qualquer forma, vinte anos atrás, Breillat realizou *Anatomia do Inferno* (2004), um drama erótico baseado em seu romance *Pornocracia*, que gerou controvérsias, assim como seus filmes anteriores, *Garota Gorda* (2001) e *Sexo é Comédia* (2002).

CR – Sim, num momento em que ela ganhava reconhecimento crítico (*Garota Gorda*). Mesmo *Uma Jovem de Verdade* (1976), seu primeiro filme, que respira verdadeiramente os setentas: sobre isso você não quer falar?

JBT – Não, no gênero digamos que eu prefiro os primeiros (Jean-Claude) Brisseau. Alguém que tenho reavaliado um pouco é a Chantal Akerman.

CR – ... que você também escutou no rádio.

JBT – Sim, sobre *A Loucura de Almayer* (2009)?⁷ Eu continuo a pensar que é um filme fracassado. Mas *Jeanne Dielman* (1975), que eu revi em Blu-ray há duas semanas, é um filme formidável. Mas de resto, sobre o cinema francês, eu não vou muito adiante. Mas, a esse respeito, me dê nomes.

CR – Nolan, imagino, te interessa medianamente? Fincher, você pensa o quê?

JBT – Nolan, sempre não, não. E o horrível *Tenet* (2020) só reforça o que penso de seus filmes. Fincher, então, como dizer... eu tenho *Zodíaco* (2007) por um grande filme. É o melhor dele de longe, pois consegue cruzar motivos pessoais e um sentimento de tempo que escoa (filme muito

⁷ A interrogação à resposta de Thoret, no original, refere-se ao filme a que Roos o estaria lembrando de ter “escutado”. Contudo, curiosamente, há um lapso, que poderia dar outro sentido à interrogação...: a data correta de lançamento de *A Loucura de Almayer* é 2011.

melancólico) com um humor de época, etc... *O Assassino* (2023) para mim é bastante decepcionante.

De fato, creio sobretudo que as obsessões de Fincher me interessam pouco em geral. Seu domínio das ferramentas cinematográficas, sua própria obsessão por esse domínio, sua virtuosidade inegável, seu saber-fazer (penso na série *Mindhunter*, 2017)⁸, tudo isso é incontestável e tecnicamente ocupa os primeiros lugares no cinema americano, mas isso está a serviço de quê?

Eu gostaria que um cineasta me passasse um pouco de conhecimento sobre o contemporâneo, seus semelhantes. E quando vejo *O Assassino* encontro, por exemplo, que todo o discurso em torno da Amazon, Uber Eats, GAFA⁹ é simplista, para não dizer infantil, e muito artificialmente sustentado por uma narrativa bem pequena. Sobre a articulação entre um assassino e o capitalismo como patologia, *Colateral*¹⁰ me parece infinitamente superior e sobretudo muito mais inteligente.

CR – E o último Scorsese?

JBT – Penso que após *O Irlandês*, que é um grande filme, o ciclo está encerrado para Scorsese. É seu filme testamento, é para ele seu *Os Vivos e os Mortos*¹¹. Estou me enganando, pois creio que *Casino*, de 1995, foi sua última obra-prima.

⁸ Fincher responde pela produção executiva da série, ao lado de Charlize Theron, Josh Donen e Ceán Chaffin.

⁹ Uber Eats é uma plataforma de entrega de refeições e alimentos online. GAFA é o acrônimo para Google, Amazon, Meta e Apple, o grupo de empresas tecnológicas que impactam a economia mundial e o mercado digital.

¹⁰ *Colateral* (2004), por Michael Mann.

¹¹ *Os Vivos e os Mortos* (1987), por John Huston. Adaptação do conto *Os mortos*, do livro de contos *Dublinenses*, de James Joyce, é o último filme realizado por Huston.

O que acho apaixonante em *Assassinos da Lua das Flores* é ver como Scorsese tenta fazer dois filmes ao mesmo tempo e como um se articula com o outro: *Assassinos da Lua das Flores* é um filme para o ar do tempo, conforme a ortodoxia do momento (releitura com pano de fundo na história americana do ponto de vista de uma minoria, aqui a comunidade Osage, a presença de uma mulher nos primeiros alojamentos, de homens abjetos, etc...) e *O Irlandês* é um filme de Scorsese que não consegue escapar da centralização na relação entre homens de tipo mafioso. Nesses dois filmes, ele pouco a pouco rebaixa a grande História para o que se passa nos subterrâneos dela.

Por exemplo, a forma como Scorsese trata a personagem Mollie, interpretada pela Lily Gladstone, é sintomático disso: o filme finge se estruturar em torno de um triangulo de personagens (De Niro, DiCaprio e ela), mas na realidade põe Mollie de lado, no papel de espectadora. Scorsese não sabe verdadeiramente o que fazer com ela. Há poucos personagens femininos em primeiro plano nos filmes de Scorsese, mas quando há, quando Scorsese deseja um personagem feminino, ele sabe o que fazer. Isso resulta em Sharon Stone em *Casino* ou Barbara Hershey em *Sexy e Marginal* (1972). Em *Assassinos* ocorre outra coisa. Nenhuma cena, por exemplo, é filmada do ponto de vista dela. Scorsese filma a personagem Mollie como uma presença etérea, antes de tudo silenciosa, um tipo de madona chorosa que assiste, de longe, ao duelo entre De Niro e DiCaprio.

E a ausência de ação se traduz gradualmente no fato de que, se o filme pretende ser justo com os Osage (é em todo caso dessa maneira que ele foi vendido), ele não dá verdadeiramente a palavra para ela, o assunto para ela existir

entre eles. Nem uma verdadeira cena, exceto uma primeira parte, que, de forma um pouco didática, dispõe o cenário como teria feito, não tão bem filmado, um documentário de história para o canal National Geographic. Por que, na realidade, não é isso que interessa realmente a Scorsese, mesmo que seu interesse pela causa dos Osage seja sincero.

O que interessa, creio, é o que se passa entre um homem e seu tio, as consequências violentas de suas decisões e, finalmente, o sentimento de culpabilidade com o qual cada um deve negociar, ou não. No final de *Assassinos*, a primeira parte do filme quase desapareceu. De onde o sentimento, que compartilho um pouco, de um filme que ocasionalmente sai dos trilhos, fica arrastado, pois o tempo gasto filmando esses dois cenários excede o tempo que Scorsese precisaria para mostrar o que o interessa verdadeiramente. O que não é o caso com *O Irlandês*, que dura também mais de 3 horas, mas está totalmente colado no DNA de seu cinema e de suas obsessões.

CR – Um cineasta francês que verdadeiramente mereceria ser reavaliado?

JBT – Para responder, eu deveria saber o que está por trás da etiqueta “ser reavaliado”. Jacques Becker, que teve editado *A Um Passo da Liberdade* (1960), seu último filme, em *MAKE MY DAY*, foi reavaliado? Ele mereceu um livro nesses últimos anos? Alain Jessua passou um pouco pelos radares também, mesmo que necessariamente não se deva fazer dele um grande cineasta. O nome de Brisseau me vem à cabeça. Mas tenho mesmo a impressão de que, a despeito do vento *woke* atual (que passará), a atenção à obra dele foi

parcialmente dada. Talvez Barbet Schroeder? Ou (Jean-Pierre) Mocky? Você tem talvez nomes para me submeter?

CR – ... não há nenhuma luz que se acenda quando você fala de cineastas franceses para reabilitar???

JBT – Não sei. Vejo, ao contrário, luzes que se apagam. Nos anos 80-90, quantas falsas promessas se destacaram no cinema francês? Benoît Jacquot, Virginie Thévenet, André Téchiné, Xavier Beauvois não eram grande coisa... Da enxurrada de jovens cineastas franceses – a quem foram dedicados volumosos dossiers nas revistas de cinema –, quatro quintos foram esquecidos depois. Um pouco como Wenders na época, que absorveu toda a luz antes de percebermos e compreendermos que os grandes cineastas alemães do pós-guerra se chamavam Herzog e (Rainer Werner) Fassbinder.

Por outro lado, na França, Bruno Dumont me interessou bastante até *O Pecado de Hadewijch* (2009) e *O Pequeno Quinquin* (2014). Depois menos. Creio que ele já ofereceu tudo. Eu gosto muito dos dois últimos Carax – *Holy Motors* (2012) foi uma verdadeira bússola, ainda que seu cinema não me interessasse antes. Eu gosto muito de *Vortex* (2021), de Gaspar Noé, e *Boliche Saturno* (2022), de Patricia Mazuy. Esses são filmes formidáveis, mas filmes antes de tudo marginais, rebeldes, fora da curva. Para resumir, vejo muito pouco filmes franceses contemporâneos, e o que vejo não me encoraja a mudar de marcha! Eu acho que eles são esteticamente muito pobres, frequentemente se protegem com um discurso conformista, e assim ronronam tranquilamente...

CR – A última Palma de Ouro, você não viu?¹²

JBT – Não, pretendo ver um dia, isso quer dizer alguma coisa?

CR – Sim, eu penso que sim.

JBT – Como eu disse, há muitos filmes que eu só vejo após o lançamento, três ou quatro meses depois. Pois não tenho necessariamente desejo de vê-los quando são lançados. Há também muitos filmes que eu revejo. Outros filmes para ver naquele momento me parecem mais importantes. Falávamos de Rowland Brown, eu escrevo nesse momento um livro sobre cinema italiano que me fez descobrir filmes, ver coisas que eu ainda não havia visto. Isso é atualidade para mim. Ontem à noite eu revi *Cristo Parou em Éboli* (1979), de Francesco Rosi, com Jean Marie Volante em um de seus mais belos papéis. A primeira hora é uma das coisas mais belas da história do cinema italiano. Você sabe, voltamos sempre à mesma coisa. Eu amo essa fórmula – creio que é de Bonitzer: “enquadrar é antes de tudo excluir”¹³. Bem, ver filmes é também não ver outros.

CR – O encontro ou entrevista que você preferiu?

¹² A Palma de Ouro a que se refere Roos é *Anatomia de uma Queda*, por Justine Triet. Sintomaticamente, além da premiação em Cannes, escolhido como melhor longa estrangeiro pela crítica na Abraccine em 2024.

¹³ Pascal Bonitzer, *Peinture et Cinéma*. Décadrages, Paris: Ed. De L’Etoile, 1985.

JBT – Houve tantas. Com Peter Bogdanovich foi uma experiência formidável. George Romero, também, um tipo adorável além disso. Dino Risi pouco antes de sua morte... Walter Hill, Larry Cohen, Bob Rafelson, James Toback, Dennis Hopper, William Friedkin seguramente, que era um cara e tanto... E depois Richard Sarafian. Eu passei uma semana com ele em Los Angeles, numa época em que ninguém se interessava por ele, no início dos anos de 2010. Eu trabalhava na época para um programa de cinema no *Canal Plus, Histoires de cinéma*, e fui vê-lo na casa dele, em Los Angeles, para falar de *Corrida contra o Destino* (1971), o último *road movie*. E eu aproveitei para fazer uma entrevista sobre a carreira dele. Ele havia se casado com a irmã de Robert Altman e eu lembro que ele reprovava em Altman, mas com meias palavras, não o ter ajudado no curso de sua carreira. Para não dizer mais.

CR – **Mesmo hoje, não se pode dizer que exista muito interesse por ele.**

JBT – Sim, ainda que Sarafian tenha feito três ou quatro filmes absolutamente apaixonantes. Isso é um pouco o que eu te dizia: acreditamos que cobrimos o período porque juntamos sempre as mesmas coisas em volta dos mesmos cineastas e dos mesmos filmes. E é preciso fazer isso. Mas a crítica permanece sentada no topo de um iceberg. Ela conhece do período apenas uma bem pequena parte dos filmes. De Sarafian ela viu *Corrida contra o Destino*. Ela viu *Quando o Ódio Explode* (1973)? Creio que não. Ela viu *Amor Feito de Ódio*, lançado no mesmo ano? Não estou seguro. E

Fúria Selvagem (1971), que (Alejandro González) Iñarritu gentilmente copiou em *O Regresso* (2015), com um silêncio crítico ensurdecedor? Sobre os setentas, sempre pensamos ter dado conta, mas na realidade não demos.

CR – E uma entrevista catastrófica? Mesmo que você já tenha falado, não sei onde, o encontro doloroso com Marina de Van¹⁴.

JBT – Marina de Van. Digamos que foi sobretudo uma não-entrevista, para o *Pendant les travaux*. O que aconteceu foi muito mal. Ela parecia relutante, muito estressada, nem um pouco disposta a nos responder. Remamos feito loucos, pois a transmissão era ao vivo... Então é isso, foi um encontro que não aconteceu, uma interlocução absolutamente impossível durante uma hora e meia. Mas más entrevistas eu realmente fiz poucas. Tim Burton, por exemplo, não foi nada interessante durante nosso encontro.

Haneke, na época de *O Tempo do Lobo* (2003), foi uma entrevista apaixonante, mas extremamente difícil. Eu sempre tive um enorme problema com seu cinema. Eu o fiz saber mais ou menos, explicando para ele, de forma um pouco provocante, que *O Tempo do Lobo* já havia sido realizado por um cineasta mais talentoso e que, para a posteridade, em minha opinião será mais importante. Ele se chama George Romero, com *Despertar dos Mortos* (1978). Ele me disse que jamais o tinha visto e eu lhe respondi: “esse é seu problema, você fala sem cessar de violência dos filmes americanos,

¹⁴ Talvez, para o leitor brasileiro, valha a apresentação. Atriz, diretora e roteirista francesa. A lembrança mais presente dela para mim é a realização de *Em minha Pele* (2002), um terror que na época gerou curiosidade.

mas você não viu os filmes". Aí ele se justificou me dizendo que Romero, ou seja, o assunto sobre zumbis, não era do interesse dele. E na entrevista, reveladora para mim, foi algo como uma revelação incrível o seu desprezo de classe – apontar para todo um tipo de cinema que me afeiçoa –, a sua rigidez intelectual, o seu pequeno lado Père Fouettard¹⁵. Eu acho isso vertiginoso.

Tive uma experiência um pouco análoga com Cronenberg, que eu encontrei na época de *Crash – Estranhos Prazeres*. O que ocorreu foi extremamente mal. Notadamente porque Cronenberg é alguém que adora expor o filme e, além disso, analisar o filme. Mas ele não é verdadeiramente de escutar e de conversar. E então, na época de *Crash* – que eu gostei muito na época, mas um pouco menos agora – eu lhe disse: “engraçado, pois seu filme já foi feito”. Ele me disse: “ah bom, como assim?”. Eu lhe respondi: “sim, essa história é bem cronenbergiana, o fato de a crítica de seu filme ter sido produzida bem antes do próprio filme”. Ele me olhou, sem compreender muito... Eu lhe disse: “(Jean) Baudrillard, em *Simulacros e simulações*, escreveu um texto sobre *Crash*, de (James Graham) Ballard, que é exatamente seu filme. E ele escreveu há quinze anos”.

Ele se irritou completamente e me explicou que não, de modo algum, que ele não entendia verdadeiramente onde eu queria chegar. Eu, que pensava fazer uma crítica com espírito um pouco Oulipo¹⁶ – é raro que a crítica de um filme, desmedidamente formidável, preexista ao próprio filme –, percebi que tudo se passou de modo extremamente ruim. E

¹⁵ Lenda francesa. Père Fouettard é um personagem representado como vagabundo que usa barba preta, desgrenhada, carrega um chicote, uma corrente e que mata e come crianças nas festas natalinas.

¹⁶ Grupo de pesquisa literária fundado em 1960 pelo matemático François le Lionnais e pelo escritor e poeta Raymond Queneau. O Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) se baseia no princípio de que a “escrita constrangida” provoca e incentiva a procura de soluções originais. É preciso romper hábitos para alcançar algo novo, eis a máxima oulipiana.

mais, ele me deu a entender que jamais havia lido Baudrillard, o que não acredito nem por um quarto de segundo. E então ele travou. E eu, eu comprehendo o mecanismo de Cronenberg, seu lado de bom cliente para os jornalistas, pois ele entrega a chave na mão de seus interlocutores para que se faça a crítica de seu filme. Mas ele tem pouco gosto por discussão.

Pode ser que ele tenha mudado hoje? Por outro lado, eu participei de dois *junkets*¹⁷ em minha vida: um com Tim Burton, outro com Paul Verhoeven. E rapidamente comprehendi que crítica não é isso. Então, rapidamente, me protejo contra esses momentos atrozes... Participar do circo promocional é atroz. Eu nunca mais farei isso. Prefiro eu mesmo tomar iniciativa nas entrevistas com cineastas que desejo encontrar e, com isso, me prevenir para evitar momentos em que eles estão lançando um filme. E, sobretudo, quando for possível, ir vê-los na casa deles em vez de encontrá-los repousando no quarto de um hotel parisiense.

CR – É também por causa dessa indisposição para encontrar cineastas no espaço público que não te vemos mais muito em Cannes?

JBT – Cannes não é para mim jamais muito interessante. É uma tenda de circo que me entedia. As condições para ver um filme estão raramente reunidas e a sensação de estar sozinho jamais me excitou. As poucas vezes em que eu fui é

¹⁷ Para jornalistas, suponho um termo de conhecimento geral. Mas para o leitor em sentido amplo, creio valha a nota. Trata-se de um evento promocional da indústria cinematográfica, organizado pela distribuidora de um filme, em que se entrevistam o diretor, o elenco, etc.

por que fui contratado: porque o *Charlie* ou a *Radio France* me pediram para ir, ou com a *Europe 1*, um ano, quando Frédéric Taddei¹⁸ me pediu para acompanhá-lo e me disse: “vem comigo porque eu, eu sei que vou detestar tudo!”. Eu me lembro que nos encontramos para fazer transmissões cotidianas ao vivo de Cannes (*Europe 1 – Social Club* em 2015), onde devíamos receber “estrelas” francesas e não sabíamos muito o que dizer a elas.

Vimos *Meu Rei* (2015), de Maïwenn, e ficamos devastados... O mercado cinematográfico é um lugar apaixonante, mas então o tapete vermelho, a vulgaridade junto, todos os processos de hierarquização e de humilhação de críticos credenciados me causam desgosto. Quando eu cobria o festival, acontecia comigo às vezes, ao voltar à noite para o quarto do Hotel, de os filmes passarem por mim, tal a necessidade que tenho de cinema, como tenho necessidade de lavar os olhos. Bem, então... Eu jamais confundo prêmios e qualidade nos filmes. Don Siegel jamais foi a Cannes, Mann também, nem Leone ou Tsui Hark. Mas Billie August, que ninguém conhece o nome hoje, ganhou duas Palmas de Ouro! O que restará de *Titane*¹⁹ na história do cinema? Do meu ponto de vista, não grande coisa. E é a única recompensa que vale.

CR – Críticos de cinema que merecem ser conhecidos?

¹⁸ Jornalista e apresentador de rádio e televisão francês. Conhecido pela apresentação do Talk Show cultural *Ce soir (ou jamais!)* para o canal *France 2*. Para o canal *Europe 1*, ele apresenta o programa de entrevistas semanal *Social Club*.

¹⁹ *Titane* (2021), por Julia Ducournau. Palma de Ouro em Cannes em 2021.

JBT – Já falei um pouco sobre isso: Manny Farber, Pauline Kael, que é conhecida, mas é muito pouco lida ou relida... Em Michel Mourlet encontramos também coisas muito interessantes. Citaria também o nome de Jean-Marie Sabatier (... que *ele chamou inicialmente Patrick, o que mergulhou seu interlocutor numa certa incompREENSÃO²⁰*), que escreveu textos de referência sobre cinema fantástico notavelmente na *Midi-Minuit*²¹. Hoje, se falarmos de textos, tenho antes o sentimento de que são os livros de cinema que movem as linhas. Como os textos críticos na imprensa, cerca de quinze anos atrás. Eu seria incapaz de citar para você um texto crítico que é um acontecimento fora da microbolha, como era ainda o caso há dez ou quinze anos. Eu acredito que o centro de gravidade se movimenta em direção aos livros – mesmo que uma pequena comunidade os leia – e à internet. A crítica em papel foi satelitizada.

CR – Um filme para descrever o mundo em 2024?

JBT – Digamos, três filmes: *Garotas Perigosas*²², *Sombra do Pavor* (1943), de (Henri-Georges) Clouzot, e *Vampiros de Almas* (1956), de Don Siegel.

CR – Como isso é incrível!

²⁰ Nota da redação. No caso, Roos se refere a Patrick Sabatier, apresentador e produtor de rádio e televisão francês. Figura pública bastante conhecida na mídia francesa, mas sem trânsito na crítica de cinema. A incompREENSÃO por que Thoret teria cometido um lapso e trocado Jean-Marie por Patrick.

²¹ *Midi-Minuit Fantastique* foi uma revista de cinema editada por Eric Losfeld, que circulou de 1962 até 1972, e que se dedicava à fantasia, ao terror e à ficção científica.

²² *Garotas Perigosas* (2013), por Harmony Korine.

JBT – Sim, nesse momento penso com frequência em *Vampiros de Almas...* Isso é, sem dúvida, por causa do vento *woke*, que sopra hoje muito forte nos Estados Unidos, e um pouco na França. Às vezes tenho a sensação de ter acordado em um mundo completamente semelhante e radicalmente diferente. Isso às vezes me assusta: penso no que se passa em algumas universidades americanas, e em Harvard em particular, onde a reitora²³ argumentou que o apelo de alguns estudantes para assassinar juízes não é necessariamente condenável: “isso depende do contexto”, ela respondeu. É sobre coisas assim que agora espero ver no cinema americano.

CR – Você se insurge contra o vento *woke*. Creio que no lançamento de tua coletânea, *Qu'elle était verte ma vallée* (Magnani, 2022)²⁴, você disse: “me agrada fazer um livro com o título de um velho tolo”

JBT – Mais precisamente, que alguns iriam me taxar assim, e nisso não há erro! Você sabe, entre as fórmulas muito utilizadas no ar do tempo, há essa palavra de ordem que retorna sem cessar: “era melhor no meu tempo”. Isso repetido um pouco em todas ocasiões, de forma irônica, para desacreditar a atitude daquele ou daquela que faz referência

²³ Thoret refere-se a Claudine Gay, primeira reitora negra da prestigiada instituição de ensino norte-americana. Especialista em política de minorias, venceu o processo de indicação com 600 concorrentes. Gay notabilizou sua atuação à frente da reitoria pelas posições que assumiu em defesa de pautas *wokes*. Mas Gay renunciou ao cargo após seis meses nele, envolta em escândalo de plágio e antisemitismo, no mesmo momento em que Thoret está sendo entrevistado por Roos.

²⁴ Se traduzido para o português, esse livro de Thoret poderia ser intitulado *Como era verde o meu vale*. Remissão, claro, ao filme de John Ford de 1941.

a alguma coisa do passado para iluminar o presente e ou criticá-lo.

Por que fechar a claquete a alguém, antes mesmo que se tenha tempo para dizer o que quer que seja? Com isso impondo um definitivo “era melhor no meu tempo”. Esse é um tipo de argumento grosseiro e extremo muito útil para fechar toda discussão. Ocorre que essa fórmula possui, de um ponto de vista dialético, um contracampo natural, um informulável que deve ter o seguinte espírito: se não foi melhor antes, necessariamente será melhor depois.

Temos então duas posturas religiosas que se afrontam: uma obstinadamente voltada para o passado; outra completamente cega diante do futuro. De certa forma, temos esses dois dogmas face a face: declinismo versus progresso. Ora, me parece que a postura otimista para se olhar o progresso (ou o que se chama “progresso”) supõe, por princípio, que amanhã será melhor que hoje e com isso, felizmente, enterrar tudo o que o passado revela sobre a memória e a história. Isso me faz lembrar Pasolini, o homem que dizia não. Não aos contestadores convencidos de que são rebeldes, não ao progresso, não às novidades conformistas convencidas de que são modernas, não à sociedade de consumo, e dizer não mesmo àqueles que dizem não. Tudo isso, em nome de uma singularidade exemplar, em certo sentido trágica e com sentimento de perda, que era muito forte nele. Sentimento que comprehendo intimamente.

As coisas são assim mesmo. E não posso evitar. Eu sou muito sensível aos filmes que dizem às vezes o que se ganha e o que se perde na passagem de uma época a outra, *O Leopardo*, *Meu Ódio Será Tua Herança*, *Era Uma Vez Em Tóquio*, *História de Taipei*, *Portal do Paraíso*, *O Último Hurra*,

*Uma Vida Difícil*²⁵... Vivemos em uma época de tal forma binária e intolerante que mal ouso pensar o que seria dito hoje de Pasolini, de seus escritos e de sua nostalgia pelo mundo pré-industrial. Veja essa passagem, extraída de seus *Escritos Corsários*: “Não é verdade que tudo esteja progredindo, muito frequentemente o indivíduo, como todas as sociedades, regridem ou se deterioram. Nesse caso, a transformação não deve ser aceita. Aceitar a realidade é apenas, na realidade, aceitar uma mão-de-obra culpável para tranquilizar a consciência e continuar o caminho”. Para aqueles que o reprovavam por idealizar o passado, ele respondia que a sociedade de consumo era um câncer. E essa frase genial: “É nostálgico o doente que sonha com a saúde que ele tinha antes, mesmo que antes ele fosse idiota e infeliz? Antes do câncer, quero dizer”.

Para os fanáticos com o futuro, o novo deseja ser melhor que o antigo. Essa adesão automática ao progresso – melhor, no que está por vir – me leva imediatamente a pensar em quem encontramos entre os idiotas uteis do capitalismo contemporâneo. Isso é uma monstruosa *brainwashing*²⁶ que consegue fazer passar um argumento de consumo por uma atitude quase-existencial. Pois o argumento da sociedade de consumo é simples: compre o produto de amanhã, a novidade, o último, o novíssimo em folha (tudo o que é dito em relação ao culto da atualidade tem evidentemente muito a ver com isso).

Não somente a malevolência pavloviana quanto ao “era melhor na minha época” é idiota como, além disso, é grotesca. Mas mais inquietante que isso: é um instrumento

²⁵ Era Uma Vez Em Tóquio (1953), por Yasujiro Ozu; História de Taipei (1985), por Edward Yang; Portal do Paraíso (1980), por Michael Cimino; O Último Hurra (1958), por John Ford; Uma Vida Difícil (1961), por Dino Risi.

²⁶ Em inglês no original: lavagem cerebral.

que defende por todos os meios a vontade de uma pilha de pessoas que não parecem mesmo saber de qual ideologia elas são depositárias, de qual ideologia elas asseguram uma promoção cumplice. Sempre voltamos à mesma coisa: tudo se avalia e tudo deve ser avaliado. Isso tanto antes como após. E toda posição dogmática é em si ridícula. Isso, às vezes, era melhor antes, e às vezes não. Do mesmo modo que amanhã: isso será melhor às vezes, e às vezes não. Do que estamos falando precisamente? Estamos falando de música, das relações entre os homens e as mulheres, de utopias políticas? De pesquisa científica?

Tudo deve ser discutido e avaliado caso a caso. O fato de se atacar com alarde o discurso frágil sob o pretexto de que ele ativa a frente contra o progresso, jogar fora a forte reprovação “com a água do banho”, é qualquer coisa que me inquieta muito. Acho que o celular, exceto em algumas situações práticas, é um flagelo, uma verdadeira catástrofe antropológica que tem consideravelmente afundado nossas relações com os outros, com as imagens, com a compreensão dos acontecimentos, com a violência... Inversamente, quem ousaria negar que a medicina progride e que ir ao dentista é mais agradável que na época de *Maratona da Morte*?

Então, para retomar sua questão inicial, quando essa coleção de textos se impõe, eu digo que o título – *Como era verde o meu vale* – me permitiu inicialmente homenagear John Ford, um de meus cineastas de cabeceira. Mas me agrada também utilizar o imperfeito e sugerir, de maneira um pouco provocante, que essa frase seja tomada em sentido literal. Não houve engano: em um texto (bastante lamentável) para a *Cahiers*²⁷, que me foi enviado por um amigo crítico,

²⁷ *Cahiers du Cinéma*, Nº 786, Avril, 2022, resenha assinada por Pierre Jailloux.

pensaram que utilizei a fórmula ao pé da letra... Em nome de um acerto de contas bastante clássico, um estagiário foi escalado para esculhambar o livro.

O problema é que o texto, intelectualmente falando – e eu não falo de um ponto de vista ético –, é indigente: o livro não foi lido. “A saudade não vai ter saudade de você”, escreveu Bernanos!²⁸ Havia então a probabilidade de que quem não viu o filme de Ford caísse na armadilha e produzisse esse contrassenso. Pois, justamente, o charme da lembrança leva a que a gente sempre tenha a impressão de que ele era verde, nosso vale. E é válido também para mim: é preciso efetivamente se proteger contra a nostalgia, que pode cuidar de nós e nos embalar com ilusões. Isso é o que conta exemplarmente o filme de Ford, por meio da lembrança de Roddy McDowall: a infância é necessariamente verde, mas o filme mostra também que com a distância no tempo esquecemos tudo o que se passou. Então, o filme diz rigorosamente o contrário do que me foi reprovado: o risco da lembrança retrospectiva é, precisamente, pensar que era verde, meu vale... Mesmo que às vezes a lembrança seja verdadeira. É nesse meio termo crítico, no jogo entre antes e depois, que devemos navegar.

CR – Uma última questão em torno de teus (muitos) projetos em vista?

JBT – Nesse momento, o que vem me ocupando há muitos meses, é um filme que eu gravei em Las Vegas na primavera

²⁸ Georges Bernanos, *Le Chemin de la Croix-des-Âmes*, Paris: Gallimard, 1948.

passada. Acabo justamente de terminar a pós-produção. Ele se chama *The Neon People*²⁹. É um filme sobre pessoas que sobrevivem nos subterrâneos de Las Vegas, uma rede de tuneis de aproximadamente 800 km, construída no final dos anos de 1970 para fazer frente a inundações. Uma versão de 75 minutos será difundida pela *France Télévisions* antes do verão, sem dúvida. E uma versão longa de duas horas sairá nas salas de cinema no correr do ano. Foi Alexandre Perrier que o produziu³⁰. Nesse entretempo, espero poder mostrá-lo em alguns festivais. Ainda, estou preparando, para a *Flammarion*, um livro de História, ou antes de histórias, do cinema italiano de 1960 a 1980.

²⁹ Esse documentário de Thoret foi lançado em 02 de julho de 2024 na França.

³⁰ Gautier Roos entrevistou Alexandre Perrier para o *Chaos Reign* (<https://www.chaosreign.fr/tag/alexandre-perrier/>)