

DO DOCUMENTÁRIO EM PRIMEIRA PESSOA À PESQUISA SOBRE AS CANÇÕES: ENTREVISTA COM PABLO PIEDRAS

Camila Vital Paschoal¹
Thaíse Mendonça²
Victoria Darling (edição)³

INTRODUÇÃO

Esta entrevista com Pablo Piedras foi concedida à Camila Vital Paschoal e Thaíse Mendonça, com edição de Victoria Darling.

Pablo Piedras é pesquisador do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) na Argentina, professor na Universidade de Buenos Aires (UBA) na cátedra de História do Cinema Latino-Americano e Argentino e professor na Universidade de las Artes (UNA). Também foi diretor e fundador, junto com Javier Campo, da *Revista Cine Documental* (<http://revista.cinedocumental.com.ar/>). A partir de 2007, no decorrer da sua pesquisa de doutorado, aprofundou-se no estudo do cinema documentário e, especificamente, nos documentários autobiográficos. A sua tese centrou-se no documentário argentino em primeira pessoa no período 1990 - 2010 e foi publicada pela editora Paidós, em 2014, com o título *El cine documental en primera persona*. Piedras atuou como co-diretor do Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), foi professor visitante na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), no Brasil, e programador de festivais e mostras cinematográficas na Argentina e na Europa. Aliás, escreveu em co-autoria diversos livros, como *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*,

191

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Cineasta formada pela Universidade Federal da Integração Latino Americana (UNILA); integrante do Grupo de Pesquisa Kinedária: arte, poética, cinema, vídeo (Unespar/CNPq); Coordenadora Adjunta do Cineclubes Cinelatino: Imagens da América Latina a serem decifradas (Unila). E-mail: camilavpaschoal@gmail.com

2 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). É jornalista formada pela Universidade Federal do Paraná; integrante do Grupo de Pesquisa Kinedária: arte, poética, cinema, vídeo; e especialista em Cinema, com ênfase em Produção pela Unespar. E-mail: thaíse.jm@gmail.com

3 Professora e pesquisadora da Universidade Federal da Integração Latino-americana (Unila). É doutora em Ciências Políticas e Sociais pela Universidade Nacional Autônoma do México (2012), mestre em Estudos Latino-americanos pela mesma Universidade e Licenciatura em Ciência Política pela Universidade de Buenos Aires (UBA). E-mail: victoria.darling@unila.edu.br

e é editor de *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-2009)* e *Cine y revolución en América Latina: Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*.

Nos últimos três anos, vem pesquisando os usos e as funções das canções populares no cinema argentino a partir de 1960, com o intuito de compreender o papel das canções como meios de expressão de emoções e afeto capazes de catalisar memórias individuais e coletivas. Pablo Piedras é um dos coordenadores do Grupo de Trabalho formado a partir do 1º Colóquio Internacional sobre Canção e Cinema, realizado em 2016, em Bruxelas. As contribuições debatidas neste colóquio deram origem ao livro *Conozco la canción melodías populares en los cines pos-clássicos de América Latina y Europa (2018)*, editado por ele e a Sophie Dufays.

A pesquisa foi apresentada na abertura do Primeiro *Encontro Cinemagem: Fazeres e Saberes no Cinema e nas Artes do Vídeo*, em Curitiba, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, da Unespar/FAP⁴. No marco do evento, também foi apresentado o seu livro mais recente, ocasião na qual, gentilmente, esta entrevista nos foi concedida. Aqui, conversamos sobre a trajetória de Pablo Piedras destacando a sua pesquisa sobre o documentário em primeira pessoa no cinema argentino e os motivos que o levaram a mudar o seu foco de pesquisa para as canções populares no cinema pós-clássico. Ele discute uma série de tópicos relevantes para as pesquisas sobre o cinema latino-americano, as possíveis vinculações entre as cinematografias industriais dos países e a necessidade de repensar a análise dos filmes e a teoria do cinema a partir de uma ótica decolonial, que possa articular as noções de raça, gênero e classe.

Palavras-chave: documentário em primeira pessoa; teoria do cinema, canções, cinema argentino, cinema latino-americano, pós-classicismo.

4 Evento que ocorreu no período de 19 a 22 de novembro de 2019 nas dependências do Cine Passeio de Curitiba.

Depois de anos dedicados ao cinema documentário em primeira pessoa, como é que a sua pesquisa muda para as canções? Como é que começou o projeto de pesquisar o papel da canção no cinema argentino?

Em primeiro lugar, além de ser pesquisador e tentar dar conta do cinema documentário há muitos anos, dou aulas de cinema latino-americano. Nas aulas, falo muito sobre o século XX e no caso, tenho me dedicado aos cinemas industriais do México, Argentina e, em menor medida, do Brasil, países onde a música e as canções ocupam papéis fundamentais. A partir disso, tenho me dado conta que tem muito escrito e falado sobre o papel das músicas na construção das indústrias audiovisuais na Argentina, México, Brasil e Espanha. A canção foi muito importante para competir com Hollywood. O período clássico industrial, que finaliza na década de 1950, é intensamente estudado nesse sentido, mas os estudos deixam de lado as transformações que ocorreram nesse processo e nos papéis que os cantores e as canções ocuparam depois dos anos 60, período que eu chamo de pós-classicismo.

A mudança se deu porque eu achava que essa era uma época do cinema que quase não tinha sido estudada nesse sentido. O cinema dos anos 1970 e 1980 foi muito estudado a partir da relação com o processo de representação do trauma das ditaduras, como se a política e as questões sociais tomassem conta de todo o lugar de fala e estudo. Isso é importante, sem dúvida, mas outras coisas aconteceram, e precisavam ser analisadas. Mais do que pensar numa história do cinema a partir das rupturas — cinema silencioso, ruptura, cinema sonoro; cinema clássico, ruptura, cinema moderno; ruptura, cinema pós-moderno ou contemporâneo — achava interessante pensar numa história do cinema a partir da perspectiva das continuidades; analisar o que permaneceu do modelo clássico no período posterior à década de 1960 e como isso foi se reformulando.

Por que parei de pesquisar o documentário? Por duas razões. Primeiro, sendo muito sincero, eu estudava o documentário autobiográfico ou em primeira pessoa, ou subjetivo (eu nunca uso a palavra subjetivo porque todo documentário é subjetivo em algum sentido, então prefiro precisar primeira pessoa ou biográfico). Depois de tantos anos estudando o cinema documentário e, no caso, o documentário em primeira pessoa, tanto solipsismo, tanto ego, e tantos trabalhos sobre o “eu” me esgotaram. Daí achei importante ir em busca

de um cinema que tivesse como foco expectativas de audiências mais amplas. Por outro lado, falando da diferença entre o documentário, que pode não ser em primeira pessoa, o problema é que ele tem limitações na relação com as audiências. Estudar a canção permite justamente o contrário, uma conexão com formas de interpelar de forma ampla as audiências. Eu estava mobilizado também com as transformações que a América Latina viveu e está vivendo atualmente. Comecei a pensar que, se eu — e nós como coletivo pesquisadores que estudam o cinema, outras indústrias culturais e outras artes — continuamos restritos ao gueto de só pesquisar aquilo que fala a partir dos nossos parâmetros, não poderemos compreender processos sociais mais amplos que estão nos atravessando e mudando a nossa vida. Eu diria aliás, que podem estar arruinando a nossa vida.

Me dei conta que era importante compreender certas formas culturais, supostamente banais, de puro entretenimento, amplamente vistas pelas audiências. Essas formas culturais têm construções ideológicas muito potentes, encontram-se enraizadas nas tradições religiosas e familiares, e evidentemente constroem nosso imaginário político, inclusive repercute na maneira de votar das pessoas.

E, por que estudar os anos 60 e 70? Porque, de fato, eu nasci na década de 1970. Nasci em 1977 e essa era a música que meus pais escutavam na década de 1980 enquanto eu era criança, ou seja, minha formação sentimental tem muito a ver com o melódico. Meus pais não eram políticos, eram pessoas do cotidiano, da classe média, que não mexiam com política. Então, eles não ouviam canções, nem assistiam filmes politizados, no caso. Pelo contrário, escutavam canções românticas, melódicas... Essa é a base da minha formação e de muitas outras pessoas. Essas canções formaram a minha maneira de ver as relações amorosas, a família, a paternidade. São as contradições próprias dos indivíduos e assim como existem em mim, pelo que aprendi e sigo estudando, existem em muitas outras pessoas.

Houve uma aliança fundamental entre o cinema, as gravadoras e os festivais internacionais da canção nos quais existia uma competição para enxergar qual era a melhor canção, a canção mais “grudenta” que o público gostava. Ou seja, os festivais da canção eram muito importantes porque incentivavam ao público a validar as melodias que logo depois seriam massificadas. O que também é perigoso aliás, porque os limites da criação

artística eram definidos a partir do que o público expressava. O primeiro lugar no Festival de San Remo, por exemplo, garantia uma circulação transnacional, quase global, para o público do ocidente e parte do oriente. Então, descobri que não tinha sido estudado o jeito específico no qual se relacionavam as indústrias, as gravadoras, o cinema, os festivais da canção, e a televisão também, que foi fundamental no período. A televisão na América Latina começa na década de 1950 e a sua expansão e massificação se deu a meados dos anos 1960 e 1970, nas classes médias e baixas.

Neste sentido, no cinema clássico, as canções se tornaram famosas nos filmes e depois foram massificadas ao grande público. No pós-clássico, a canção era amplamente conhecida do público e depois, então, utilizadas nos filmes...

No cinema clássico industrial, entre os anos 1930 e 1950, em muitos casos, a primeira vez que escutavam uma canção, acontecia através de um filme. Por exemplo, um dos tangos mais famosos da história chama-se *Cambalache* e estreou no filme *El Alma Del Bandoneón* (1935). Isso aconteceu com muitas outras canções, de fato. Nem sempre as canções estreavam nos filmes, algumas já eram conhecidas e depois iam para os filmes, mas com um intervalo curto de tempo. A canção que Carlos Gardel cantava em 1931, em 1934 já estava no filme.

O negócio é diferente no caso, porque acontece no meio de um processo de nostalgia, ou de apropriação nostálgica das canções, com músicas dos anos 1960 e 1970 incorporadas a filmes contemporâneos. Existe um hiato de 30, 40, 50 anos. Então, as canções têm um papel diferente que eu tentava explicar com a categoria de *analogia diferida*. Ou seja, enquanto alguém escuta uma dessas canções que já estão incorporadas nos repertórios culturais — que são intergeracionais —, tem a sensação do que, embora não possa cantar a letra ou que não consegue decorá-la, a conhece. Nos filmes de ficção, de narrativa tradicional, de gênero, pressupõe-se que o espectador está o tempo todo descobrindo novas coisas. O que a canção faz é, de algum jeito, repetir o que já se conhece e isso gera efeitos disruptivos que estou tentando analisar.

Talvez seja uma comparação mais semântica, porém ontem você falou que não são filmes melodramáticos, mas que usam das melodias para provocar esse efeito dramático...

Sim, trata-se de uma diferença semântica porque, quando a gente fala de melodrama, fala do gênero melodrama, com as suas regras e convenções. Se pensamos no melodrama de uma forma lexical, flexível, aí poderíamos sim compreender porque as músicas apelam a questões afetivas e emotivas. Na apresentação de ontem, embora tenha conseguido desenvolver tudo, tentei explicar que para entender como as canções interpelam as audiências é bom recorrer a, — que é uma “moda universitária” já —, teoria dos afetos e das emoções. É um negócio muito velho que vem de Espinosa, passa por Deleuze, e chega através dos acadêmicos norte-americanos. Trata-se de uma abordagem importante para poder trabalhar dentro do marco da cultura das massas, das culturas populares, permite entender os efeitos emotivos, os de ordem emocional e aquilo que as canções geram.

Mas, tem um problema que é chave. Há estudos que são especulativos porque alguém crê que tal canção produz determinados efeitos nas audiências. Como isso pode ser medido? O espectador é uma construção teórica, não existe. Para poder medir tem que fazer igual a Coca-cola que coloca 250 mil espectadores e começa a medir. Com o cinema isso não pode ser feito porque não temos essa capacidade, muito menos os acadêmicos.

Trata-se de uma metodologia quase especulativa que se adota a respeito das emoções que provocam e que pegam os depoimentos. O que quero dizer é que sempre tem um forte grau especulativo, pois não pode-se assegurar como uma ciência social dura, estatística, que seja comprovada fatidicamente em estudos experimentais sobre as audiências. Encontra-se no território da especulação.

Qual é o marco cronológico dessa mudança no seu tema de investigação ? Desde quando tem estudado a canção?

Eu fiz minha pesquisa de doutorado sobre o documentário autobiográfico, em primeira pessoa. Publiquei um livro sobre isso pelo editora *Paidós*, que é uma editora importante para hispanoamérica (2014). Depois continuei trabalhando no território documental e no território documental em primeira pessoa, mas, sobretudo, um dos problemas que me interessava eram as questões relacionados a como aparecia a primeira pessoa nos documentários sobre exílios, migrações e deslocamentos. Não é igual a dizer que estudei documentários sobre migrações porque não me interessavam todos os documentários sobre migrações. Eu tinha percebido na pesquisa do doutorado que os primeiros documentários latino-americanos

em primeira pessoa foram feitos por realizadores exilados que, enquanto saíram do exílio político nos anos 1970 fizeram filmes que falavam partindo do “eu”. Anteriormente, quando se encontravam nos seus respectivos países, não faziam documentários autobiográficos, nem subjetivos. Porém, quando foram ao exílio, ou seja, enquanto se desterritorializaram, surgiu a necessidade de falar em primeira pessoa para sinalizar uma identidade em crise. Então o que estudo depois, sinteticamente, é uma série de documentários feitos no exílio nos anos 1970 ou, posteriores, com migrações econômicas de realizadores, que foram feitos em primeira pessoa. E, daí, me interessava como a questão da mobilidade e os deslocamentos dos cineastas constroem determinados tipos de narrativas documentais. Ou seja, o fato de como os cineastas se movem dá como resultado um determinado tipo de filme e determinados tipos de questionamentos. Após finalizar este tema, no pós-doutorado, comecei a pesquisar o tópico das canções.

O tema das canções surge a partir de um cantor muito popular da década de 1960, que reapareceu na cena pública argentina. Trata-se de uma pessoa muito famosa chamada Palito Ortega. Ele voltou a fazer shows públicos com muita gente e muita gente jovem. Tinha no caso, pouco escrito sobre o músico, que tinha feito muitos filmes nos anos 1960 e 1970, e que foram sempre desprezados. Esse músico foi governador nos anos 1990, numa província argentina que se chama Tucuman, e depois, foi pré-candidato a presidente. Competiu as internas do peronismo com Carlos Saúl Menem, mas não ganhou.

Em consequência, parecia existir uma conexão entre este cinema representado por Palito Ortega — que cantava o filme todo e de fato era muito ruim atuando — muito popular e massivo dos anos 1970, e sobre o qual não tinha quase nada escrito, com o cinema político dos anos 1970 sobre o qual existem muitas pesquisas. Tive, no caso, muitos orientados que estudaram o cinema político como *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968), o Cinema Novo, o Grupo Cine de la Base, o Festival de Viña del Mar, havia mil trabalhos sobre isso e pouco sobre o outro cinema, massivo e popular. Acho que isso acontece a causa de uma identificação política, com a qual coincido, mas faz parte da consciência de que todos viviam em tempos de clandestinidade.

Um grupo de pessoas afastadas que tiveram que romper o cerco para entender como também era político o cinema do Palito Ortega, e representava a muitos outros. E, dentro deste cinema do Palito Ortega particularmente, as estruturas fílmicas estavam fortemente organizadas sobre a base das canções. E daí comecei pensar: “Por que os filmes de ficção comercial colocam hoje, de novo, as musicas dos anos 60 e 70?”. Por alguma razão eles escolhem estas canções e não outras.

É possível fazer um paralelo entre o Brasil e o México?

Muitos cantores mexicanos como José José, Armando Manzanero, La Sonora Santanera, mas também Roberto Carlos no Brasil, fizeram esse mesmo caminho. Mas, começaram no mundo das canções românticas e melódicas em 1960 e 1970, e depois passaram ao cinema e a televisão dos anos 1980 e 1990 construindo uma memória musical afetiva. Um bom exemplo é que o mexicano Luis Miguel não sabia o que fazer com a sua profissão, então, gravou canções de Armando Manzanero e fez o disco mais popular da sua história toda.

Então, isso que acontece na Argentina pode ser analisado no México, com as particularidades do México, e também no Brasil, mas até onde eu sei, trata-se de um fenômeno mais limitado no Brasil porque, nesse período, existiam cantores populares, como a Jovem Guarda, a Bossa Nova e o Tropicalismo, que surgem com força e são populares. Na Argentina, por exemplo, ocuparam o espaço da massividade cantores da *Nueva Ola* e do folclore argentino, que também foram muito importantes. Porém, no Brasil, a renovação do campo musical nas décadas de 1960 e 1970, estruturou-se de um outro jeito. A Tropicália teve força e é mais política, em termos alegóricos e de complexidade, mas não teve tanta influência no cinema. Ou seja, o impacto que o Roberto Carlos e a Jovem Guarda tiveram sobre a indústria do cinema brasileiro é menor. São dezenas de filmes já estudados, no entanto, no cinema argentino, falamos de centenas de filmes. A comparação pode ser feita, porém até certo ponto.

Ontem, depois da sua apresentação, você disse que uma das chaves da compreensão do cinema é pensar a partir do gênero e a sexualidade nos filmes. Gostaríamos que falasse um pouco mais disso.

Na verdade, devo confessar que eu não sou especialista em estudos de gênero, tento me atualizar certamente, mas não é “a minha praia”. O que está claro é que a década de 1960 e o começo dos 1970, foram anos de modernização cultural que impactaram os papéis de gênero e os posicionamentos entre mulher e homem. Penso nos anos 1960 como um momento de modernização cultural e reação conservadora no campo político. No campo cultural, em sentido amplo — não só na Argentina, mas em outros países também —, houve uma modernização no vestuário, nas relações familiares, na moda, na relação entre homens e mulheres, nas práticas sexuais inclusive, nos espaços de divertimento, nos tipos de consumo, etc. O que eu alego é que, nesses filmes contemporâneos, são revisados os papéis de gênero, os modos da sexualidade como jeito político de construir subjetividades que tinham sido afastadas pela leitura política institucional, ou partidária militante. Basicamente, toda essa revolução sexual, como era chamada, dos anos 1960 e 1970, foi estudada no geral de maneira separada dos estudos do campo da história política, como se não fossem realidades imbricadas e cruzadas.

Acho que temos nesse ponto uma chave importante, sobretudo pensando nas pessoas que se interessam pelos estudos de gênero e sexualidades, no intuito de voltar a trabalhar o cinema político. Trabalhar um filme de Glauber Rocha, por exemplo, a partir da sexualidade e do gênero, ou seja, quando se fala de Manoel e Rosa que viviam no sertão, o que está fazendo Rosa e o que está fazendo Manoel? Quem toma a decisão de parar o assassinato da criança? O que acontece com a não-sexualidade nos filmes de Rocha? O que acontece com o corpo erotizado e sexualizado nesses filmes? Num filme de Raymundo Gleyzer, *Los Traidores*, o que acontece com a figura da masculinidade do líder sindical que tem uma esposa e uma amante? Sempre foi falado no filme do líder sindicalista corrupto que traia a sua classe e a sua base mas, na verdade, o que tem que ser falado é que essa traição que fazia com suas bases também tinha relação com as suas assimetrias e modos de construir relações com suas parceiras amorosas e com o lugar que dava às mulheres.

Então, o que quero dizer, é que em alguns filmes que apresentei ontem e em alguns filmes contemporâneos, é preciso começar a tratar estas questões. Não sei se fazem parte da rigorosidade, ou se são mais efetivas e espetaculares que buscam um crédito rápido. Mas, evidentemente, se dão conta que aí existe um problema que a literatura, e a história cultural, estão trabalhando, e que o cinema trabalhou muito menos. Os estudos acadêmicos, no geral, estão compartimentados entre os que estudam sexualidades e gêneros, entre os que estudam cinema político, entre os que estudam o cinema de memória e história, e os que estudam o cinema de gênero cinematográfico.

Para mim a chave, além de fazer especulação e suposição, está em poder unir essas diferentes facetas, cruzar os campos e, aliás, voltar à tradição do *Nuevo Cine Latino Americano* a partir dos gêneros e das sexualidades. Ou seja, fazer uma leitura de contraponto desse momento. Um exemplo, na revista que dirigi por anos, chamada *Cine Documental*, foi publicado um artigo de Guillermo Olivera, no qual ele faz uma leitura das sexualidades no filme *La hora de los hornos*. O artigo é muito bom, trata de assuntos que eu nunca tinha pensando e estão no filme. Ele faz, aliás, uma análise textual de cada um dos pontos e descobre como o sexismo, o machismo, e o patriarcado, com suas diferentes definições, fazem parte essencial e estruturante da militância dos anos 1960 e 1970. Esse é o tipo de estudos dos quais estou falando. Ou seja, tanto foi escrito sobre *La hora de los hornos*, mas sobre este contraponto não tinha nada. É preciso parar de voltar aos 1960 e 1970 para escrever sempre o mesmo, e começar a pensar a partir de outras óticas, que são as óticas que o presente demanda.

Hoje, uma das grande lutas tem a ver com os feminismos. Daí a minha crítica também a certos estudiosos e estudiosas feministas que se dedicam a estudar somente o cinema feito por mulheres como se aí estivessem os problemas de gênero. Ou estudam o cinema que tem temática de mulheres, ou temáticas que tem a ver com questões da feminilidade. Daí podem se tirar conclusões proveitosas. Mas, no caso, se eu afirmar de um jeito muito concreto, estarei fazendo *Mansplaining*. Logo, não vou fazer. Mas sugiro, acho que talvez tenha um tópico aí para ser estudado. É isso, não é minha especialidade, mas, a partir do conhecido, acredito que há um grande leque para estudar este tipo de tópicos.

Seria possível refletir a partir de um pensamento decolonial?

Acredito, sobretudo, no que atinge as questões de raça e gênero. No México, o tema do indigenismo foi bem trabalhado. Na Argentina e Uruguai, no entanto, o tema da negritude, por exemplo, é praticamente inexistente, não tem visibilidade. Acredito que poderia se apoiar nos Estudos Decoloniais para trabalhar esses tópicos porque, de fato, também estão nos filmes. Em vários filmes, o problema da raça está presente e os estudos pós-coloniais e decoloniais são uma boa ferramenta misturada com os estudos do cinema. Esta seria uma outra porta de entrada que hoje se encontra sub valorizada. Trata-se de um território novo para se construir dentro dos estudos de cinema. Nos Estudos Culturais, foram trabalhados muitos assuntos vinculados à decolonialidade, mas, nos estudos de cinema latino-americano, isso foi trabalhado muito pouco. E os trabalhos que existem, acho, estão vinculados ao cinema contemporâneo.

Se formos um pouco para trás na história, quase não tem. Por exemplo, há um filme de Hugo Del Carril, que veio na minha memória agora, pois na Argentina, toda vez que quiseram representar negros, usaram brancos. Isto foi a Argentina até as décadas de 1960 e 1970. Depois, isso não aconteceu mais. As grandes estrelas do cinema argentino, como Libertad Lamarque e Hugo del Carril, fizeram filmes de verossimilhança com os negros, ou seja, não paródica, inverossímil ou irônica, mas de verossimilhança e pintados com cortiça queimada⁵. Esses filmes nunca foram trabalhados. O filme de Hugo del Carril se chama *O negro que tinha a alma branca* (1951)... Tudo isso está aí esperando para ser estudado. Não obstante, e aí eu sou um pouco insistente, sempre voltamos para *La hora de los hornos*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe* que tudo bem, são filmes geniais, mas vamos abrir mais o campo.

Esta pesquisa sobre as canções em filmes ficcionais é desenvolvida com algum vínculo institucional ou grupo de pesquisa?

Em 2016, tivemos o 1º Colóquio Internacional sobre Canção e Cinema, na Bélgica, organizado pela Universidade Livre de Bruxelas junto com nós, da Universidade de Buenos Aires. Eles tinham interesse nas canções e nós estávamos trabalhando com cinema e cultura popular. Daí, juntamos forças e fizemos o primeiro colóquio internacional de cinema

⁵ *Corcho quemado* ou *blackface* é uma prática «cultural» racista, comum na Argentina e Uruguai, na qual atrizes e atores brancos pintavam o rosto com a rolha de vinho queimada para interpretar personagens negros, minimizando e invisibilizando a presença de afrodescendentes na formação étnico-racial do país. Há denúncias desta prática ainda realizada em algumas escolas com crianças e em universidades.

e canção. Primeiro porque ainda não tinha sido feito um colóquio sobre a canção, sempre foi sobre música no cinema, e tudo isso que é muito amplo quando se fala de música no cinema. Também se falava de “música culta”, ou música acadêmica, que é a utilizada como música incidental no cinema. Não tanto da canção, que é um dispositivo mais popular, no geral.

Então fizemos este colóquio em conjunto e, deste, configurou-se um grupo de pesquisa da Bélgica e de Buenos Aires, e começamos a trabalhar a canção no cinema depois dos anos 1960. Este grupo de pesquisa está formado por pesquisadores de várias universidades na Argentina, está coordenado por mim e pela professora Maria Valdez e funciona, sobretudo, na Universidade de Buenos Aires (UBA). Mas há outras universidades envolvidas. Então, com um pequeno financiamento da UBA, nos juntamos e estamos trabalhando sobre este tema, aliás, publicamos, junto com Sophie Dufays, o livro *Conozco la canción* que trata sobre as contribuições deste colóquio em 2016. Pensamos a estrutura do livro trabalhando a partir do que houve no Colóquio, adicionando assuntos novos, compondo uma linha. Em abril de 2020, teremos o 2º Colóquio, que será um colóquio irmão daquele, em Buenos Aires. É novamente sobre a canção no cinema pós-clássico. A ideia é trabalhar sempre a relação do cinema da América Latina e da Europa, mas não dos Estados Unidos. Saltamos os EUA porque sempre foi falado muito sobre este cinema. Então a questão é, sobretudo, pensar as relações migratórias que há entre Europa e América Latina. Mas, quando falamos da Europa, pensamos nos países mais pobres, como Itália, Espanha e Portugal, da onde vieram a maior parte dos “imigrantes”. Polônia também, em menor medida. A ideia é trabalhar estas cinematografias, que foram industriais, mas que tiveram que competir com Hollywood.

Estamos vivendo no Brasil um período de retrocessos sociais, com corte de bolsas de financiamento à pesquisa e de intensos ataques à pesquisa na área das Artes e das Ciências Humanas como um todo. Você vê um paralelo entre a situação do Brasil e da Argentina?

O que está acontecendo no Brasil é um ataque às pesquisas em Ciências Humanas e Sociais, que se dá em todo o Cone Sul. Se dá no Chile e no Uruguai mas, com maior potência, na Argentina e no Brasil. O mesmo que você descreveu ocorreu na Argentina há

dois anos atrás porque é o passo prévio ao corte de recursos. Ou seja, primeiro se propõem a desprestigiar estes campos ante a opinião pública, para depois tirar fundos de apoio e recursos financeiros. Na Argentina, fizeram isso divulgando os nomes dos pesquisadores que supostamente estudam assuntos que “não servem para nada”.

Os mais atacados não foram tanto os pesquisadores do cinema, mas os de Ciências Sociais que estudavam o comportamento dos torcedores de futebol. “Quais eram as práticas dos torcedores quando vão ao estádio de futebol?”. Daí, os meios de imprensa e televisão mostravam que o Estado financiava pesquisas sobre torcedores de futebol, sobre a *cumbia villera*⁶, e comentavam “Olha as coisas que os impostos dos cidadãos financiam”. Isso é uma espécie de ataque organizado, não aleatório — na Argentina, pelo menos, é possível comprovar porque há estudos para saber de onde saíram os ataques informáticos e é possível ver que foram ataques por *boots* e *perfis fakes/fantasmas* em determinados pontos da cidade. Ou seja, foi um ataque dirigido, concentrado e pensado. Isso mesmo está acontecendo no Brasil agora.

O fundo da questão é que tanto os Conselhos da Ciência e Tecnologia, quanto os das universidades, no Brasil e na Argentina, antes dos anos 2000 raramente financiavam pesquisas nestas áreas. No geral, Ciência e Tecnologia tinham mais a ver com as ciências duras — bioquímica, biologia, robótica, engenharia, medicina. Quando avançaram os governos, chamemos de populistas, ou de corte popular — não quero entrar nesta discussão —, muitas instituições, inclusive as universidades, começaram a favorecer não somente este tipo de pesquisas, mas começaram a dar lugar também a pesquisadores e pesquisadoras que trabalhavam questões de arte, cultura, etc. Tudo isso cresceu muito. Antes do século 21, ser um pesquisador universitário que pudesse viver estudando estas temáticas era impensável. Havia um ou dois. Ismail Xavier, por exemplo. Digo não enquanto docentes, como professores, mas como pesquisadores. Não é igual. Mas depois isso se ampliou bastante e mudou. Evidentemente, isso também significou uma renovação da orientação de dinheiro e verbas.

⁶ Gênero musical criado nas favelas argentinas a partir da *cumbia* e que seria um “corresponde” ao funk no Brasil.

Nos últimos anos, neste ressurgimento neoliberal e de desmonte do Estado, o lugar que querem reduzir é justamente este. O primeiro a fazer é desprestigiar e dizer que aquela pesquisa não serve para nada, o que é um argumento chato. Depois de dizer tudo isso, acredito que sim, é importante pesquisar sobre estes assuntos porque estas questões constroem os imaginários, os modos de pensar e os sistemas de valores. Ou seja, se têm pessoas hoje, no Brasil, falando do terraplanismo e acreditando nisso é porque, basicamente, teve uma falta, ou um acesso a determinados meios e formas de culturalização e educação, que não o permitem discernir do que está falando. Um ponto importante das pesquisas em Ciências Sociais e Humanas tem a ver com desmontar estes tópicos e questões que estão escritas no tecido social. Para mim, são necessárias e importantes. Não somente por viver disso, mas porque, autenticamente, considero importante.

Em 2019, foi criado o Comitê de Ética em Pesquisa da Unespar, para analisar aspectos éticos de todos os projetos que envolvam seres humanos. Você acha que medidas como essa ajudam a legitimar as pesquisas em arte ou são uma ameaça à liberdade de pensamento? Como você enxerga o nosso papel, enquanto pesquisadores do campo das artes, na defesa da importância da pesquisa na área e na resistência a essa período de ascensão conservadora?

Primeiro, acho que a questão da importância da pesquisa nos tempos atuais não se enfrenta com um comitê de ética. Os comitês de ética foram pensados para tudo o que tem a ver com o campo de investigações clínicas. Basicamente, é para o desenvolvimento de drogas, para conhecer boas práticas e más práticas, efeitos adversos, etc. Trata-se de um campo epistêmico que não tem nada a ver com o campo das Ciências Sociais e Humanas, pois isso se vincula ao pensamento e não há boas e más práticas, a princípio. Mas, há sim, em termos de relações interpessoais. Entendo que o comitê de ética não é pensado para relações interpessoais, mas sim para o que tem a ver com o pensamento, com as questões teóricas e analíticas. Isso é terrível. Não tem nenhum sentido e não parece uma boa medida para se considerar como defesa porque, para mim, é como dar o que comer ao inimigo. Isso... de nenhuma maneira.

Para mim, o primeiro que temos que fazer é considerar que o estudante — com uma pequena bolsa —, o pesquisador que está num momento intermediário da sua formação, até os professores e assistentes, fazemos parte de uma mesma coisa que se

chama trabalhadores. Somos operários. Não estamos batendo martelo numa fábrica, ou algum negócio manual, mas estamos fazendo outra coisa. Somos trabalhadores, temos um horário, devemos nos sindicalizar, temos que fazer todas as ações sindicais que devemos fazer para defender este tipo de trabalho e este tipo de trabalhadores da arte, da cultura que não são intelectuais somente. Temos que cumprir uma determinada carga horário de trabalho, aliás.

Ou seja, não temos nada especial em relação aos demais. Simplesmente, alguns trabalham numa coisa e outros trabalham em outras coisas. No mundo do trabalho de hoje, existe este tipo de trabalhadores. A forma de combater isso seria a seguinte, por exemplo. Quando o fordismo começou a dizer “bom, não necessitamos já de 1000 operários. Necessitamos de 150 porque a máquina faz o resto”, os trabalhadores pararam as indústrias durante dois meses para negociar, discutir, lutar e tentar incorporar alguns trabalhadores à outras áreas, ou ajustar as suas categorias sem parar de pensar que a tecnologia não vai retroceder.

Para mim, o caminho está no sindicato. O sindicalismo, além dos movimentos sociais que são uma outra faceta, que vai por um outro lado do que vem a ser uma agremiação, porque dedicam-se a este tipo de trabalhos e não estão na academia, ou institucionalizados, mas é muito difícil que façam parte do sindicato embora necessitem de um outro tipo de agrupação. Para mim, do mesmo jeito que existe o movimento social dos Sem Terra, para dar um exemplo extremo, também tem que existir movimentos sociais com agrupações de trabalhadores precarizados, de trabalhadores informais, para quem não tem espaço nos sindicatos — os sindicatos justamente têm que abrir espaço a novos tipos de agrupações.

Acho que nos colocarmos na autoflagelação, colocando comitês de ética e coisas do tipo, não resolve. Vai piorar. De fato, acho que estamos fornecendo mais ferramentas para que continuem atacando estas questões. Acredito que seja num outro sentido, que de forma alguma o comitê de ética resolva.

Recebido em: 25/11/2019
Aceito em: 07/12/2019