

fax para

JOSÉ CARLOS AVELLAR

55 23 98 05

videomus@mex1.uninet.net.mx

ESTIMADO JOSÉ CARLOS :

RUBEM FONSECA ME PIDE QUE LE MANDE MÁS DATOS SOBRE MI FILMOGRAFÍA Y HEMOS TENIDO PROBLEMAS PARA ENVIARSELOS POR E-MAIL (UNA PROBABLE INCOMPATIBILIDAD DE PROGRAMAS, SUPONGO)

NO TENIENDO SU NÚMERO DE FAX, ME VEO OBLIGADO A MOLESTARTE DE NUEVO, PIDIÉNDOTE LE HAGAS LLEGAR LAS HOJAS ADJUNTAS. (B)

LE ENVÍO LOS TEXTOS BRASILEÑOS QUE TENGO A LA MANO, SI REQUIERE DE OTROS PODRÍA MANDÁRSELOS POSTERIORMENTE.

GRACIAS DE ANTEMANO POR TU ATENCIÓN
Y UN GRAN ABRAZO DE
PAUL LEDUC.



PAUL LEDUC

PAUL LEDUC, CINÉASTE-SALAMANDRE

Paul Leduc est un cinéaste qui occupe une place tout à fait à part en Amérique Latine. A l'égal de l'Argentin Fernando Solanas ou du Chilien Raúl Ruiz, Leduc s'insurge contre la boulimie audiovisuelle contemporaine et défend l'originalité irréductible de toute création véritable. Attaché à ses idées et à sa propre sensibilité, ce soixante-huitième mexicain n'a jamais renoncé à être à la fois témoin de son temps et créateur de formes, prenant ainsi le contre-pied d'une époque caractérisée par le retour en force de l'académisme, la platitude et l'uniformisation des langages, sans parler bien sûr du conformisme prêt-à-porter en vogue, sous prétexte de crise des idéologies.

Au Mexique, Paul Leduc appartient peu ou prou à la génération de Jaime Humberto Hermosillo, Arturo Ripstein et Felipe Cazals, des réalisateurs ayant débuté à la fin des années soixante. Ils se situent dans le sillon de "Nueva Cine" mexicain, avorté à force d'être ballotté entre les pesanteurs d'une industrie sclérosée et le protectionnisme envahissant de l'Etat. Avec plus ou moins de bonheur, ils ont cultivé un cinéma d'auteur, personnel, dans un contexte qui ne s'y prêtait guère. Leduc en particulier a défendu farouchement son indépendance, serai-ce au prix de tourner peu.

Paul Leduc est né à Mexico le 11 mars 1942. Il fait des études d'architecte et de théâtre, tout en prenant une part active aux ciné-clubs et en exerçant la critique (notamment à la revue Nueva Cine). Grâce à une bourse, il fréquente l'IDHEC et travaille à l'ORTF. De retour au Mexique, il fonde le groupe Cine 70, avec Rafael Castaneda, Alexis Grivas, Bertha Navarro. Ils débent en tournant dix-sept courts métrages pour le compte du Comité Olympique. Au cœur de l'effervescence universitaire de 1968, Leduc et son plus fidèle complice, Castaneda, filment trois Communiqués du Comité National de Grève, des ciné-tracts.

Comme tous les Mexicains qui avaient moins de trente ans à cette époque, Paul Leduc est marqué par la sanglante répression du mouvement étudiant, le massacre de Tlatelolco, la place des Trois Cultures, le 2 octobre 1968. Ce point de rupture suscite une réflexion en profondeur sur les origines du régime. En 1970, Leduc va donc produire *Mexico, la révolution congelada* de Raymundo Gleyzer (disparu par la suite en Argentine) et surtout réaliser *Reed, Mexico insurgente* (prix Georges Sadoul). Tourné en 16 mm, hors des structures traditionnelles, ce film fait date sur le double plan de la production et de l'expression. Le témoignage du journaliste américain John Reed lui permet d'appréhender la Révolution mexicaine à l'échelle humaine, pour ainsi dire, avec un mélange de surprise et de tendresse pour ses personnages, qu'ils soient célèbres ou anonymes. L'image en noir et blanc (signée Grivas), virée au sépia, s'inspire des photos des archives Casasola, plutôt que de la tradition picturale souvent édifiante. Leduc retrouve ainsi une authenticité de ton à propos de cet événement fondateur du Mexique contemporain que le cinéma avait perdue depuis longtemps.

Le deuxième long métrage, *Etnocidio, notas sobre el Mezquital* (1976) confirme son talent dans un domaine différent : celui du documentaire. Il brasse un dossier complexe, le sort des indiens Otomis, paysans laissés pour compte par la réforme agraire, tout en faisant appel à l'intelligence et au cœur : sans recourir à la voix off habituelle, il met en scène ses témoins, en les situant de manière volontiers hiératique dans leur espace naturel, et présente le matériel en ordre alphabétique et thématique, comme si le "montage" final incombait au spectateur. La photographie, toujours aussi soignée, est désormais confiée à Angel Goded.

Cependant, en cette période caractérisée par une forte participation de l'Etat dans la production, Leduc reste en marge : *Etnocidio* est coproduit par l'Office National du Film canadien. D'autres organismes universitaires et publics, des coopératives, financent ses films : plusieurs courts métrages, notamment *Estudios para un retrato* autour de Francis Bacon, *Monjas coronadas* qui évoque la culture coloniale et *Puebla hoy*, une série assez militante autour de l'université locale (tous en 1978). Deux autres documentaires sont des longs métrages : *Historias prohibidas de Pulgarito* (1980) retrace les origines de la lutte armée au Salvador ; malgré son inachèvement, *Como ves?* (1985), à mi chemin entre documentaire et fiction, est un remarquable portrait de groupe des "Olvidados" de nos jours, la jeunesse marginalisée de cette métropole, Mexico, où l'on survit plutôt qu'on ne vit. Leduc adapte pour la télévision un roman à suspense de Carlos Fuentes, presque un polar politique, "La Tête de l'hydre", sous le titre *Complot zerotero* (1981), resté pratiquement inédit pour une question de droits.

Entre temps s'accumulent des projets inaboutis plus passionnants les uns que les autres : les adaptations



Photo Christophe Anagnostis

Paul Leduc est né à Mexico le 11 mars 1942, il fait des études d'architecte et de théâtre, écrit des articles sur le cinéma dans le quotidien *El Día* et dans l'hebdomadaire *El Gallo Ilustrado*, puis vient à Paris en 1964 étudier le cinéma au Musée de l'Homme (avec Jean Rouch) et à l'IDHEC. Il travaille à la télévision française puis retourne dans son pays en 1967 fonder le groupe Cine 70. Il s'impose d'emblée à l'attention internationale par son premier long métrage *Reed, Mexico insurgente* (1972) d'après l'ouvrage du journaliste américain John Reed, écrite en 1914 et relatant l'épopée révolutionnaire de Pancho Villa. Après plusieurs documentaires (notamment *Etnocidio* en 1978 et *Historias prohibidas de Pulgarito* en 1980) il revient à la fiction en 1981 en adaptant pour la télévision et sous la forme de série le roman de Carlos Fuentes *La Cabeza de la Hidra*. En 1984, il reconstruit le vie et l'œuvre de la grande artiste peintre mexicaine Frida Kahlo, femme de Diego Rivera, film qui marque le début de cette nouvelle manière de faire du cinéma qui, dans un certain sens, continue avec *Borocco* et *Latino Bar*.

de "Los Hombres de a caballo" du romancier argentin David Vinas et d'"Au dessous du volcan" de Malcom Lowry (en collaboration avec Gabriel Garcia Marquez), une évocation de la photographie italienne Tina Modotti. Pendant une bonne dizaine d'années, les frustrations semblent l'emporter sur les réalisations.

La démarche de Paul Leduc ne se fait pas moins rigoureuse pour autant. La meilleure preuve de sa haute exigence est *Frida, naturaleza viva* (1984), magnifique remémoration de Frida Kahlo, découverte à l'origine par André Breton, une figure féminine aussi mythique dans ce pays de machos que Tina Modotti. Le film est à la fois un spectacle visuel digne de la grande période de la peinture mexicaine, le portrait émouvant d'une artiste déchirée dans son corps meurtri et une incursion profonde dans toute une époque de la gauche mexicaine, sur laquelle planent comme des âmes damnées des esprits aussi différents que Diego Rivera, Léon Trotsky et David A. Siqueiros.

Dans *Frida*, déjà, les dialogues étaient réduits à l'essentiel, faisant ainsi "parler" davantage par la gestualité et par les images [d'une éblouissante plasticité] un Mexique à juste titre réputé silencieux : le métissage bien plus marqué par les indigènes que par les Africains n'a pas fait des Mexicains des bavards. Leduc pousse le défi sur le plan de la narration et de la mise en scène encore plus loin dans *Barroco* (1989), d'après une réjouissante nouvelle d'Alejo Carpentier. L'exploration des liens entre l'Europe et l'Amérique latine, au cœur de l'œuvre de Carpentier, se double d'une interrogation justement sur les origines mélangées de la musique et donc de la culture latino-américaine, avec pour leitmotiv, le refrain d'une chanson populaire cubaine ["d'où viennent les chanteurs..."]. Il faut se laisser entraîner par les mélodies, comme si un concert bigarré déroulait subitement dans notre esprit une série d'images, dont l'association dévoile peu à peu le sens caché...

Latino Bar (1991) est nettement plus dépouillé, son récit linéaire n'a rien de baroque et on oublie assez vite le parti pris de l'auteur, renonçant au dialogue pour mieux attirer notre attention sur une bande sonore richement élaborée. Il s'agit d'une version de "Santa", roman de Federico Gamboa (1903), une sorte de Zola mélodramatique, plusieurs fois porté à l'écran. La prostituée au cœur d'or, son amoureux, l'aveugle emblématique, sont replacés dans un contexte où la misère laisse peu de place à l'idéalisation et à l'angélisme. L'anecdote devient une épopée, chargée par le réalisateur de nouvelles significations, absolument contemporaines. Il tourne cette fois au Venezuela, sur la baie de Maracaibo, dont on perçoit au loin les installations pétrolières. Gamboa doit se retourner dans sa tombe, à voir sa créature incarnée par une négresse caraïbienne...

Leduc est un homme assez pessimiste dès qu'il s'agit d'analyser la situation du cinéma d'auteur, que ce soit en Amérique latine ou dans le monde en général. Il compare le cinéma tel que nous l'avons tous connu naguère à un dinosaure, irrémédiablement disparu. Et pourtant, d'autres espèces survivent bien à la catastrophe : les lézards, les salamandres, sans oublier les fourmis, avec leur sens du collectif... Le cinéaste a beau cultiver la lucidité, il ne se résigne pas pour autant, au contraire, il redouble d'exigence, il mise toujours sur l'innovation. Le pessimisme de la raison n'interdit pas l'optimisme de la volonté.

En tout cas, *Reed*, *Etnocidio*, *Frida*, *Barroco*, *Latino Bar*, cinq titres à peine suffisent largement pour imposer Paul Leduc parmi les réalisateurs dont il faut suivre et soutenir l'évolution. Pour que vive le cinéma salamandre...

Paulo Antonio Paranagua

Filmographie

- 1968 *Religion en Mexico : chiapas* (Doc)
- 1968 *Comunicados del Comité Nacional de Huelga Parto psicoprofilactico* (CM, Doc)
- 1972 *Reed - Mexico insurgente*
- 1974 *Sur : sureste 2604* (CM)
- 1976 *Extension cultural* (Doc)
- Etnocidio (Etnocidio - notas sobre el Mezquital ; Doc)*
- 1978 *Estudio para un retrato* (CM, Doc)
- Puebla hoy* (Doc en 3 épisodes : habla una vez, Enrique Cabrera et pueblo hoy)
- Monjas caionadas* (CM, Doc)
- 1980 *Historias prohibidas de Pulgarcito* (Doc)
- 1981 *Complot Petrolero*
- 1984 *Frida (Frida, naturaleza viva)*
- 1985 *Como ves ?* (Doc)
- 1989 *Barroco*
- 1990 *Latino Bar*

VASP — a empresa aérea que melhor conhece o Brasil

Paul Leduc Um mexicano que despreza o melodrama

Susana Schild

A PESAR do nome francês, Paul Leduc é um mexicano autêntico, particularmente preocupado com a cultura em seu país. Graças a seu último filme — *Frida, Natureza Viva* — o cinema mexicano conheceu uma projeção internacional inédita, talvez só comparável à fase de Buñuel naquele país nos anos 50. Apresentado hora-concours no Festival de Cannes, *Frida* conseguiu a unanimidade e o entusiasmo do público, e sua distribuição está em fase de negociação. Premiado em oito categorias no México, em três no Festival de Havana, no Fórum de Berlim e em Rotterdam, *Frida* acaba de receber também o primeiro prêmio no Festival de Uruguai. A caminho de casa, Leduc parou no Rio. Na rápida estada, conversou com Orlando Senna para a realização de um roteiro. O tema ainda é segredo.

Como forte tradição de um cinema melodramático, a trajetória da pintora Frida Kahlo corria sério risco na adaptação para as telas. Mulher do muralista Diego de Rivera, amante de Trotsky, a pintora teve pólio em criança e uma saúde precária toda a vida, sofrendo várias operações. Como em seu primeiro filme — *Reed* — México Insurgente, Leduc partiu da realidade para a ficção. E melodrama foi tudo que quis evitar, nesta produção independente, filmada em 16mm.

— O desafio foi justamente falar da tragédia sem cair no melodrama. Por isso a opção de imagens fortes, quase sem diálogos. Quis evitar o melodrama, mas não a emoção. Pode ser que alguém chore, mas será uma lágrima inteligente. Não a lágrima fácil dos sertados de televisão.

Leduc estava no Brasil por ocasião do trágico terremoto que matou dezenas de pessoas em seu país. Voltou e se deparou com a terrível imagem da concretização de uma metáfora: "Simbolicamente, o México já estava desabando, com todos os seus problemas sociais e econômicos. E, de repente, o desabamento, a destruição são concretos. Tudo realmente caiu aos pedaços."

E na contradição de que quem não conhece bem a cidade, poderá circular sem perceber os danos do terremoto. Só esbarrando neles por acaso. E, em uma situação sócio-econômica caótica, a do cinema, certamente, não seria exceção.

— O cinema mexicano vai mal, mas teria tudo para ir bem. O Estado tem laboratórios, distribuidora, toda a infra-estrutura necessária. Só não tem interesse no cinema. Afinal, o FMI prefere que os mexicanos vejam *Rockys* e *Rambo*.

Assim, algum impulso renovador fica restrito à situação independente, com todos os problemas da área. Leduc vê com esperanças a possibilidade de uma integração cinematográfica com o continente — fundamental a seu ver. Ressalta a criação em Havana, em janeiro próximo, de uma escola de cinema para jovens cineastas de todos os países da América Latina. O que pode ser um bom começo.

Apesar da competição com a televisão e com o videocassete, Leduc vê com esperanças o futuro do

Foto de Geraldo Viola



"O cinema mexicano vai mal, mas teria tudo para ir bem"

cinema. Nem que seja de uma forma diferente. Afinal, o disco e a fita de gravador não acabaram com a música ao vivo. Pelo contrário. Talvez o vídeo seja uma forma de estimular a realização e a distribuição:

— As vezes penso que o cinema é um dinossauro, destinado ao desaparecimento. Mas prefiro encará-lo como uma lagartixa, que sobrevive através dos tempos. Talvez não como música popular, mas como música de câmara.

Entrevista

Braguinha foi um pé de valsa, um terror dos salões. Curiosamente, nunca foi de tocar ou escrever música

— É possível que eu tenha alguma coisa que não foi gravada. É difícil até de dizer, porque eu não posso me lembrar de tanta música de cabeça.

Músicas como *Vai com fito*, deliciosamente gravada por Emilinha Borba, as marchas *Pirata da perna de pau* e *Quê é que há?*, a desluzante *Cadê Mimi?*, *Seu Libério* e a emblemática *Yes, nós temos bananas*, de 1938, uma bem-humorada resposta ao fox americano *Yes, we have no bananas*, de Frank Silver e Irving Cohn. A Mangueira aproveitou o tema e ganhou o carnaval com o enredo *Yes, nós temos Braguinha*.

O compositor de tantos sambas e marchas do carnaval é um romântico inalterado.

O compositor de Touradas de Madrid não guarda mágoa, ofensa ou acusação. Só tem as boas histórias, que o lápis de condão memória teima colorir

De certa forma, nem as insinuações picantes de suas músicas, nem seu dionisíaco fervor carnavalesco conspurcam a singela ingenuidade de suas músicas. O adaptador das canções de Walt Disney e ex-produtor de discos infantis saudou a despida caçoca em várias de suas composições (*Moreninha da praia*, *Garota St. Tropez* e *Garota biquini*, entre outras), mas sempre cultivou em seus versos uma forma galante e romântica de se referir à mulher.

— Ah, claro, eu ainda sou romântico. Nada me inspira mais que o amor, jura Braguinha em palavras escandidas.

Dona Astréia, sua mulher há 56 anos, aproveita e deixa:

— Estamos juntos desde janeiro de 1938. (Braguinha assovia e finge distração, en-

quanto ela conta a história). A Ilika, irmã dele e mulher do Almirante, levou uma vez o Braga lá em casa. Ele era muito cerimonioso. Naquela época, eu ainda era uma menina, nem pensava em namorar. A gente brincava: "Como gosta a amiga? Com macarrão, na cabeça de uma espanhola." Essas coisas. Nós fomos muito brincar e baixinho de uma árvore frondosa, diante da fábrica Confiança. Ai um amigo dele chamou e disse: Carlinhos, vem ver uma menina bonita. Cada música que ele fazia...

Braguinha aproveita e deixa e canta: — "Quero dizer, mas tenho medo/ Tenho receio de falar/ Triste de quem ama em segredo/ e que não pode revelar o seu amor/ Mesmo ainda que meu lábio mudo/ Persista em não te confessar/ Os meus olhos te dizem tudo/ Tudo descobre o meu olhar".

— E pa, toita, não percebia nada. Era muito criança, com uns 13 para 14 anos.

Depois da mulher, a cidade, que Braguinha trata como uma dama.

— A cidade, como tudo, mudou. Nada fica igual e é bom que seja assim. Por exemplo, as praias ficaram mais bem cuidadas, estão bonitas, iluminadas.

Quase todos os dias Braguinha passeia por Copacabana, a "princesinha do mar", à qual ele dedica uma de suas mais célebres canções. Desde garoto, gosta de se divertir com linha e anzol e não é de outro lugar que ele pescou o tema de *Maria, sai da toca*. Maria da toca é um peixe impronunciável que só serve pra roubar lica. Com Braguinha vira música.

— Tenho aqui onde moro, em Copacabana, duas vistas maravilhosas: a do mar e a do paredão de edifícios, na Atlântica. Adoro o Rio e adoro o mar. Leme, Copacabana, Ipanema, Leblon/Barras da Tijuca e lá vai por aí/ Recreio dos Bandeirantes, Pontal, Grumari/ Quem vê as praias do Rio não sai mais daqui."

Sentiu?

Cinema

"É a TV que hoje faz o povo chorar"

O mexicano Paul Leduc, autor de "Frida — Natureza Viva" diz que foi influenciado por Glauber Rocha, acha que o cinema no México acabou e não crê que o melodrama retorne

Helena Salem

Um dos mais respeitados cineastas latino-americanos da atualidade, o mexicano Paul Leduc, autor de trabalhos belíssimos como "Reed, México insurgente" (1972) e "Frida, Natureza Viva" (1984), sobre a pintora Frida Kahlo, esteve recentemente no Rio para participar do evento "100 Anos de Cinema Latino-Americano", promovido pelo Centro Cultural Banco do Brasil. O seminário e a mostra procuraram esboçar o passado, presente e o futuro do cinema produzido no continente. Nesta entrevista, Leduc, de 56 anos, há dois afastado diretamente dos sets de filmagem e voltado para as novas tecnologias de computação gráfica e a animação, dá a sua visão sobre os destinos da sétima arte na América Latina. Com inteligência, acuidade crítica, um certo pessimismo, porém bastante elucidativo sobre a trajetória do cinema na região, nas últimas décadas. Leduc fala da importância fundamental do Cinema Novo e sobretudo de Glauber Rocha para os cineastas latino-americanos de sua geração, e da impossibilidade, na sua opinião, de um retorno, agora, ao melodrama que, nos anos 40 e 50, levou milhares de pessoas às salas de cinema. "É a televisão que faz o público chorar hoje na América Latina", avalia ele.

— Antes de começarmos a entrevista, você me disse que estava em crise com o cinema, por quê?

— Estou em crise ou o cinema está em crise. Ou as duas coisas. Ele está em crise do ponto de vista de sua economia, do espetáculo, como meio de comunicação. Atualmente, creio que há uma mudança que, pouco a pouco, vai transformá-lo em outra coisa, não sei bem no quê. E não creio que em apenas uma coisa, mas em muitas outras. O aparecimento de novas tecnologias, a batalha de Hollywood contra o



Paul Leduc: "sou otimista quanto às novas tecnologias"

"Os latinos nos Estados Unidos deixam de pensar como latino-americanos. Eles passam a adotar uma mentalidade americana"

resto do mundo, mudanças também da atitude do público, que busca outra coisa. Pessoalmente, o cinema deixou de me interessar, já não é o que era e o que é agora não me interessa muito. Mas vivo isso sem muito drama. Não me parece terrível, é perfeitamente normal, as coisas mudam. E mudaram muito as coisas no mundo. Se há crise, acho que é uma crise no bom sentido.

— Em que aspectos você vê essa crise?

— O maravilhoso do cinema é ser plural. Documentários, filmes fantásticos, antes havia claramente um cinema europeu, um cinema americano, latino-americano, asiático, com características muito diferentes, apesar dos muitos problemas da economia do cinema. Porém, havia a possibilidade de existir cinema em

muitos países do mundo — não todos, mas muitos, e de se ter a informação sobre essas diferentes cinemas. Hoje, se desenvolve um cinema muito semelhante em todos os países do mundo, o cinema norte-americano invade o mercado completamente. Porém, pior do que isso, é que ele invade a mentalidade do público — então, o público de todas as partes do mundo pede um cinema norte-americano. Isso, para mim, é aborrecido. Ocasionalmente, um filme, inclusive norte-americano,

no, pode ser mais interessante. Mas creio que também o cinema norte-americano perdeu muito de qualidade.

Hoje, o cinema latino-americano, europeu, se faz nos Estados Unidos, se faz para os EUA, com mentalidade norte-americana. Isso se reflete também em que há uma primeira, segunda geração de norte-americanos nascida fora dos Estados Unidos, em outros países. Para ser otimista, diz-se o contrário: que cada vez mais se fala espanhol nos Estados Unidos, que há mais latinos nos EUA. O que é certo, também. Dizem até que estamos colonizando os EUA. Parece-me, no entanto, que é excesso de otimismo, porque o que está se passando é o oposto: os latinos nos Estados Unidos deixam de pensar como latino-americanos, passando a adotar uma mentalidade americana. Então, neste sentido, não estou muito otimista. Sou otimista quanto ao aparecimento de novas tecnologias, que podem abrir muitas possibilidades para as novas gerações, não sei muito bem em que direção mas certamente no sentido de coisas novas. Espero que, cedo ou tarde, dêem bons frutos, mas creio que ainda vai demorar bastante.

— De qualquer maneira, essa uniformização de que você fala no cinema, não seria um fenômeno cultural maior, que atingiria também outras áreas?

— Sim, está se passando em

Cinema

"Os americanos estão procurando levar diretamente as pessoas daqui para lá, não apenas os filmes, e nem apenas diretores, mas, também, os câmeras, diretores de fotografia, equipes técnicas"

todo o mundo, em termos políticos, culturais, devido à maior dependência mundial em relação ao poder norte-americano. Com a queda do mundo socialista — se podia estar certo ou não, é uma outra questão, mas existia, havia uma outra possibilidade. E a União Européia também era uma terceira possibilidade. Assim como havia a possibilidade em cultura, especificamente no cinema, de que saíssem novas propostas da América Latina. Hoje, face à crise econômica, não há possibilidade de uma proposta diferente fora da América do Norte, por um problema de mercado mesmo.

— *"Frida" foi um filme que teve grande repercussão no México e internacionalmente. Enquanto criador, acredita que mudou o quadro que lhe permitiu fazer aquele filme, naquela época, em relação ao atual momento?*

— Quando fizemos "Frida", recordo-me que éramos apenas 12 pessoas, e resolvemos fazer o filme que queríamos porque achávamos que ninguém ia vê-lo. Sem dívida, depois de pronto, o filme foi muito visto, em quase todas as partes do mundo, porque havia um mercado, muitas salas em muitos países. Havia também muitos canais de televisão que se arriscavam a exibir um filme como aquele. Então, somando esses pequenos públicos, muita gente viu "Frida". Mas essa cadeia está rompida, acho que não existe mais.

O que mudou é a forma como o fenômeno passa, desde a idéia de produção até a chegada ao espectador. Antes, havia maneiras de fazer que funcionavam economicamente, de um produtor que poderia investir e ganhar dinheiro. Hoje em dia, não existe. Os mercados nacionais já não pagam as películas nacionais, fazendo com que desapareçam as cinematografias, como tem acontecido. E aqueles que sobrevivem fazem filmes dirigidos aos Estados Unidos, porque é a única forma de recuperar o que se investiu numa película. Já não digo de ganhar dinheiro, mas recuperar o investimento.

— *Como resultaram os seus filmes posteriores a "Frida"?*

— Trabalhei muito na Espanha. Fiz dois filmes de produção



A atriz Ofelia Medina no papel da pintora Frida Kahlo

espanhola, *Barroco* (produção da Espanha, México e Cuba, relativamente grande), e *Latino bar*, rodado na Venezuela. Pensei em rodar também aqui no Brasil, a produção seria em parte venezuelana e em parte do México. Finalmente, decidi que já não tenho muito entusiasmo para fazer cinema. Isso faz uns dois anos. Tive propostas de vários produtores, inclusive de um francês, viemos ao Brasil — Pará, Amazonas —, mas não me senti atraído para fazer esse filme, pela falta de meios, enfim, muitas coisas que para mim agora já se tornaram excessivas. Decidi que não me interessava fazer cinema nas condições em que fazemos, para o público a que nos dirigimos.

— *E o que você está fazendo?*

— Numa primeira etapa, tentei abrir um bar, porém foi muito complicado. Então, um pouco por casualidade, comecei a fazer animação por computador e estou agora numa etapa de aprender o que se pode fazer e o que não se pode, critérios de produção. É muito divertido, muito diferente. Fiz um curta de 17 minutos, que já terminamos. Espero seguir fazendo isso.

— *Ultimamente, tenho visto, em várias mostras latino-americanas, uma produção bastante rica, diversificada e de qualida-*

de, procedente do México. Isso não significa nada?

— Nos seis anos anteriores, houve uma política de apoio do Estado a diretores novos, surgindo uma nova geração de cineastas, entre eles alguns interessantes, com talento, como Guillermo del Toro e María Novaro (que é um pouco mais velha, porém também dessa geração).

"Hoje, face à crise econômica, não há possibilidade de uma proposta diferente fora dos Estados Unidos, por um problema de mercado"

O problema, para essa geração, será prosseguir fazendo filmes. Por um lado, o apoio do Estado praticamente desapareceu, com a crise econômica; e, por outro, o Estado apoiou mas não foi muito, e quem acabou produzindo esses filmes foram os próprios diretores, com o apoio de suas famílias, etc. Da forma que funcionou sempre. Assim, eles podem produzir o primeiro, tal-

vez o segundo, mas muito dificilmente o terceiro. Os filmes, mesmo quando fizeram dinheiro, esse dinheiro não regressou ao produtor, com todos os problemas dos mecanismos de distribuição. Então, nessa nova geração tem dois ou três, como María Novaro, que já são internacionais e podem continuar encontrando produtores no exterior, mas não é o que acontece com a maioria.

— *Quais foram as suas principais referências cinematográficas, como criador, na sua formação?*

— Muitas. Não pela televisão, que já existia mas não me interessava. Toda a mitologia cinematográfica me formou. Estive na França, no tempo da *Nouvelle Vague*, estudando cinema no IDHEC, e a influência do cinema de autor foi muito forte para mim. Depois, eu estava na Europa quando Glauber começava o Cinema Novo, e nós nos encontrávamos sempre nos festivais. Antes de começar a fazer cinema, via também os filmes de Hollywood, os musicais, *westerns*. Antes de sair do México, eu tinha também uma participação política, de militância, de interesse pela realidade latino-americana, da revolução cubana, tudo isso foi me formando. Havia a idéia de fazer cinema como meio de comuni-

cação de massa, de buscar fazer filmes para o grande público, com uma intenção política. Foi difícil alcançar tudo isso, mas havia a intenção.

O problema no México, agora, é que uma boa parte da nova geração de cineastas foi trabalhar nos Estados Unidos.

— *Muitos trabalham simultaneamente lá e no México, não é verdade?*

— Exato, mas isso não me interessa.

— *A proximidade dos EUA com o México ainda acentua isso, não?*

— Sem dúvida. E os americanos estão procurando produtos para o seu público latino. Já passou a etapa em que Robert Redford, Jane Fonda, grandes nomes em Hollywood faziam seus filmes latinos. Descobriram os maricchi, e começaram a organizar um projeto latino-americano. Estive lá, por exemplo, com a Suzana Amaral (cineasta brasileira, diretora do premiado *A hora da estrela*), eles estão procurando levar diretamente as pessoas daqui para lá, não apenas os filmes, e nem apenas diretores, mas também os câmeras, diretores de fotografia, equipes técnicas.

— *Até que ponto você acha que a influência do Glauber Rocha marcou o cinema latino-americano?*

— Foi muito importante porque Glauber buscou uma forma extrema de linguagem própria, rompendo com toda a linguagem tradicional. Todas as películas de Glauber me agradam muito, umas mais, outras menos, porém o importante de Glauber é o rompimento radical com tudo isso, o uso da câmara na mão, com a busca de um cinema social, etc. Além disso, os escritos teóricos dele, entre os quais *A estética da fome*. E, ademais, não era apenas Glauber, mas todo um grupo de produtores, diretores, tudo o que se passou naqueles anos, com toda aquela força, e que funcionou. Para minha geração, foi uma referência fundamental.

— *E nas novas gerações de criadores latino-americanos, existe ainda essa referência a Glauber, ou já é uma coisa do passado?*

— Não, acho que ela já se diluiu bastante. Por um lado, os próprios filmes dele circulam muito pouco e não é tão fácil para um jovem ver a obra de Glauber, de Nelson Pereira ou de Raul Guerra. A sociedade mudou, os jovens desejam outra coisa, outro tipo de cinema. Não creio, porém, que tudo isso esteja morto — acho que é cíclico, que vai durar um tempo, mas neste momento é assim.

— O cinema latino-americano desenvolveu muito e com sucesso o gênero do melodrama nos anos 30, 40 e 50. E o Cinema Novo surgiu, justamente, como um rompimento de tudo aquilo que o melodrama representava. Até que ponto essa herança do melodrama é presente, hoje, no cinema mexicano?

— O melodrama que se produziu nos anos 40 e 50, sobretudo, produto de duas coisas: 1) nos anos de guerra, a indústria mexicana se desenvolveu muitíssimo pela falta de competição da indústria americana e europeia e, então, se produziu muito cinema, um cinema que tentava ser indústria, voltado para o grande público; cinema feito por realizadores que não tinham nada de intelectuais, que manciavam um sabor popular em tudo o que faziam. O melodrama era real, eles se comunicavam sem nenhuma sofisticação, e tinham a resposta do público, que buscava esse tipo de cinema. O grande melodrama era uma busca de comércio também, para que as pessoas fossem à sala.

Mas, aqueles que vieram depois e fizeram um novo tipo de melodrama, eram mais intelectuais do que comerciantes. Pessoalmente, acho que não satisfazem nem ao intelectual nem ao público que gostava do melodrama. Creio que a autenticidade do melodrama daqueles anos não é recuperável, inclusive porque foi substituída pela telenovela, a televisão. As telenovelas são os verdadeiros melodramas que hoje fazem chorar a América Latina, especialmente as mexicanas, venezuelanas, que são muito piores do que as brasileiras, que, pelo menos, pretendem ter um nível melhor, nos temas e tipo de tratamento.

— Mas o cinema mexicano dos anos 60, 70, também foi de



Frida Kahlo fotografada por Manuel Bravo

rompimento com o melodrama, assim como aconteceu aqui com a chanchada...

— Sim, porque nossa geração quando começou a fazer cinema queria romper com tudo isso, com o melodrama que mistificava a realidade, e sobretudo porque já havia começado a decadência desse gênero, com todos os seus clichês. E nós queríamos seguir outro caminho, romper com essa tradição, em imagem e conteúdo. A influência de Glauber, do Cinema Novo foram fundamentais, fomos outro tipo de gente, não podíamos fazer aquilo. Eu não sabia que Fernando Birri (diretor argentino, criador do novo documentário latino-americano nos anos 50) tinha sido assistente de Emilio Fernandez (um dos papas do melodrama mexicano), num roteiro que o Emilio escreveu em Roma. Aliás, eu detestava o Emilio Fernandez, e descobri que era um personagem excelente, muito mais tarde num festival, um ou dois anos antes dele morrer. Eu tinha um preconceito contra ele, e o descobri. Para nós, ele era o símbolo do que não se devia fazer. Talvez tenhamos exagerado em nosso movimento, mas assim é a vida...

— Talvez fosse muito difícil romper com uma tradição tão

forte, fazer uma coisa nova sem haver esse rompimento...

— De certa forma, é o que está se passando com a nova geração agora, que também não quer saber de nada do que fizemos.

— E o Buñuel, que viveu tantos anos exilado e filmando no México, exerceu uma influência forte sobre o cinema mexicano?

"O Buñuel foi importantíssimo no México, sobretudo, como atitude. Mas seu cinema era demasiadamente dele para que se tentasse copiá-lo."

— O Buñuel foi importantíssimo no México sobretudo como atitude. Creio que não teve seguidores em termos de se buscar fazer um cinema como o dele. Ele nos deu uma lição de honestidade, de intelectual, de ser consequente com ele mesmo. Nesse sentido, acho foi um exemplo. Era uma atitude totalmente livre,

independente. Mas seu cinema era demasiadamente dele para que se tentasse copiá-lo.

— E agora, com toda essa crise econômica e política no México, como você está vendo a situação?

— Eu acho que o cinema vai acabar. Sobreviverão apenas alguns cineastas, que buscarão produção no exterior. Pelo menos, a curto prazo, vai acabar. A médio prazo, acho que a nova geração encontrará, a partir do vídeo, do computador, outros caminhos, alguma forma de se expressar. Depois deste último ano e meio, passaram-se tantas coisas que não se previam, que não se imaginavam no México, essa crise que está chegando ao fundo. Acho difícil que possa acontecer qualquer coisa de novo. Agora.

— Recentemente, nos Festivais de Cartagena, na Colômbia, e no Festival Latino de Chicago, assisti vários primeiros filmes de diretores latino-americanos, de países onde nem sequer havia antes um cinema próprio, como o Paraguai. O que se fez perguntar se isso não poderia significar uma tentativa de retomada do cinema latino-americano. O que lhe parece?

— Houve um momento em que pensamos que isso era possível.

E foi aí que fizemos o Comitê de Cinema para a América Latina, a Escola de San Antonio de Los Baños em Cuba, etc, para tratar, por um lado, apoiar as cinematografias nascentes ou incentivar o surgimento do cinema nesses lugares onde não existia. Por outro lado, havia países em que as cinematografias eram muito débeis e, claro, os três casos de sempre, Argentina, Brasil e México, onde o cinema existia já há muitos anos e com certa força. No meio, estava Venezuela, Colômbia, Chile, Peru, Bolívia, que já começavam, e, abaixo, o Uruguai. Durante alguns anos, pensamos que nessa direção haveria uma diversificação das cinematografias nacionais, com um público que as apoiaria. Mas, nesse interim, acabou-se com o cinema espanhol, italiano, britânico, um pouco o francês.

— Então, na sua opinião, esses filmes que têm aparecido, na Bolívia e Uruguai, entre outros, não deverão ter um desdobramento?

— Espero que, a longo prazo, sim; mas temo que será muito mais longo do que supinhamos. São países que não têm nem câmeras, moviolas, estúdios, laboratórios, e também não têm um público acostumado a ver cinema de seu próprio país. Claro, a competição fica muito mais difícil. E tem o lado econômico e tecnológico. Os filmes que estão sendo feitos em Hollywood têm uma tecnologia muito mais sofisticada, inacessível para qualquer um que não esteja naquele circuito, as técnicas de computação, e o público quer ver isso.

— E também, pelo que vi, a maior parte desses novos filmes latino-americanos, da Bolívia, Cuba, Uruguai, Venezuela, têm participação mexicana. E agora com a crise no México...

— Quando não era mexicana, era da televisão espanhola, que agora desapareceu, e do Ministério das Relações Exteriores da França, que também ajudava. Assim, as cinematografias nacionais, se não forem consideradas pelos governos como parte de um projeto cultural, de necessidade de afirmação de uma identidade nacional, não poderão sobreviver. Sem um apoio oficial, impossível.

CINEMA

Leduc, o cineasta que cansou de fazer filmes

O diretor mexicano de clássicos como 'Reed — México Insurgente' e 'Frida, Natureza Viva' diz que há mais coisas boas a se fazer na vida além de filmar e que a militância com câmeras sempre foi uma ilusão

LUIZ ZANIN GRICCHIO

RIO — O cineasta mexicano Paul Leduc veio ao Brasil para participar da mostra Cinema Latino-Americano Os Próximos Cem Anos. Cineasta? Não mais. Leduc cansou de fazer filmes, como afirmou em entrevista ao Caderno 2. "Há muitas outras coisas boas na vida", disse. A decisão ocorre num quadro de terríveis dificuldades para os cinemas off-Hollywood. As cinematografias nacionais foram praticamente destruídas e até mesmo na França, em que a indústria é altamente subsidiada, Hollywood vem ganhando a parada: já detém mais de 70% do mercado.

Leduc é conhecido no Brasil como autor de um clássico do cinema militante, *Reed — México Insurgente*, que conta a vida do jornalista norte-americano John Reed. Reed foi ao México para fazer a cobertura da revolução para um jornal dos EUA e acabou convertido à causa dos revolucionários. É um dos nomes da esquerda. Acompanhou a Revolução Russa e escreveu um livro palpitante e coeso, *Dois Dias que Abalaram o Mundo*.

Outro filme conhecido no Brasil é *Frida, Natureza Viva*, que descreve a trajetória da pintora mexicana Frida Kahlo. O filme foi exibido no Festival de 1984 e ganhou o Festival de Havana de 1985, dividindo o prêmio com *Tangos*, o *Exílio de Gandhi*, de Fernando Solanas. Na entrevista que se segue, Paul Leduc explica por que se retirou da atividade, mesmo sendo considerado um dos melhores cineastas latino-americanos.

Caderno 2 — *Frida, Natureza Viva* é seu último trabalho apresentado no Brasil. Que filmes você fez depois?
Paul Leduc — Vários. Como *Viva!*,

de 1 hora e 15 minutos, é sobre jovens marginais na Cidade do México. É um filme que fica entre o tom documental e a ficção. *Barroco*, de 1980, é uma adaptação do romance de Alejo Carpentier. Fiz também *Latino Bar* (1990) e *Dólar Mambo* (1992).

Caderno 2 — *Frida* entusiasmos quem e viu no Brasil, apesar de nunca ter sido lançado em circuito comercial. Foi bem de público no México?

Leduc — Muito bem. Não tenho a cifra exata de espectadores. Mas me lembro que ficou mais de 20 semanas em cartaz, em muitas salas. E, naquela época, *Frida* não era personagem tão popular assim em meu país. Hoje as feministas a tomaram como bandeira. Houve até uma exposição chamada de *Fridomania*, com pôsteres, objetos e toda a sorte de gadgets evocando *Frida*. Diego Rivera era a figura principal, ou pelo menos a mais notória das artes mexicanas. Mas sua mulher, *Frida*, hoje é tão conhecida como ele.

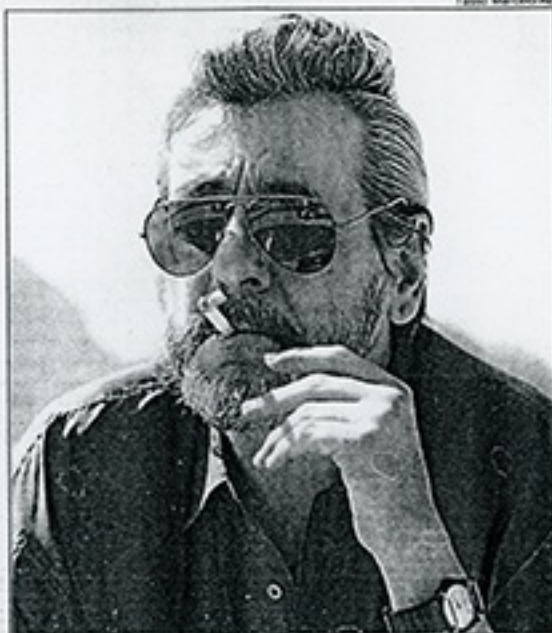
PARA ELE,
COMO ÁGUA
PARA
CHOCOLATE
NÃO É FILME
IMPORTANTE
PARA O MÉXICO

Caderno 2 — Como está o cinema mexicano? Você acha que o sucesso de *Como Água Para Chocolate*, de Alfonso Arau, melhora as perspectivas de aceitação do cinema mexicano fora do país, nos Estados Unidos, principalmente?

Leduc — É bom dissipar equívocos. *Como Água Para Chocolate* não é um filme mexicano típico. Já foi pensado para o mercado latino dos Estados Unidos e tinha dinheiro americano desde a fase de produção. Faz uso de uma fórmula para atingir esse público latino que mora nos Estados Unidos. Então, há importância não para o cinema mexicano em si, mas para cineastas mexicanos que desejam morar e trabalhar nos Estados Unidos.

Caderno 2 — Não é o tipo de cinema que interessa a você?

Leduc — O cinema em geral não es-



Paul Leduc: "Política se muda fazendo política, e não cinema"

tá mais me interessando. Me aborreço vê-lo e, sobretudo, fazê-lo. O cinema, para mim, era uma grande diversão. Era muito gostoso trabalhar com equipes pequenas, mais íntimas. Hoje, talvez por força do modelo hollywoodiano, as equipes são enormes, há uma grande burocracia, e, com ela, mudou a féria do trabalho. Por isso, não me interessa mais.

Caderno 2 — Você se desiludiu com o cinema, tal como ele é feito hoje?

Leduc — Desilusão não é a palavra. Acho que há muitas coisas para se fazer na vida, cinema não é a única atividade possível. Comecei como arquiteto, agora trabalho com computadores. Passei 30 anos fazendo filmes. Vi que perda de tempo? Como diz o poeta de vocês, o Visconde de Morancos: o amor é eterno enquanto dura. E o meu amor pelo cinema acabou.

Caderno 2 — Você sempre apostou no cinema militante.

Leduc — Isso era um mito que se tinha nos anos 60, achar que filmes

promovem revoluções. Um filme pode sustentar um movimento que já existe fora dele, não pode criá-lo. Cinema não faz revolução nem política. Tudo isso era ilusão, e tinha até terminologia própria, como Terceiro Cine.

Caderno 2 — Você usa um termo do cineasta argentino Fernando Solanas, que agora é senador da República Argentina e tem a pretensão de ser presidente do país.

Leduc — Pois é, ele foi fazer política no lugar certo. A política se muda fazendo política. Claro, pode fazer parte dessa política incentivar a produção de filmes ou não. Mas o cinema não muda o mundo. Há anos tínhamos um público a quem nos dirigia. Hoje esse interlocutor social praticamente desapareceu. Ou, pelo menos, é numericamente insuficiente para garantir o investimento numa arte cara como o cinema. Acho que o momento é de reflexão para as esquerdas, que precisam se reorganizar e se renovar. As utopias estão em recessão.

PAUL LEDUC

PAUL LEDUC, CINÉASTE-SALAMANDRE

Paul Leduc est un cinéaste qui occupe une place tout à fait à part en Amérique latine. À l'égal de l'Argentin Fernando Solanas ou du Chilien Raúl Ruiz, Leduc s'insurge contre la boulimie audiovisuelle contemporaine et défend l'originalité irréductible de toute création véritable. Attaché à ses idées et à sa propre sensibilité, ce soixante-huitard mexicain n'a jamais renoncé à être à la fois témoin de son temps et créateur de formes, prenant ainsi le contre-pied d'une époque caractérisée par le retour en force de l'académisme, la platitude et l'uniformisation des langages, sans parler bien sûr du conformisme prêt-à-porter en vogue, sous prétexte de crise des idéologies.

Au Mexique, Paul Leduc appartient peu ou prou à la génération de Jaime Humberto Hermosillo, Arturo Ripstein et Felipe Cazals, des réalisateurs ayant débuté à la fin des années soixante. Ils se situent dans le sillon de "Nuevo Cine" mexicain, avorté à force d'être ballotté entre les pesanteurs d'une industrie sclérosée et le protectionnisme envahissant de l'État. Avec plus ou moins de bonheur, ils ont cultivé un cinéma d'auteur, personnel, dans un contexte qui ne s'y prêtait guère. Leduc en particulier a défendu farouchement son indépendance, serait-ce au prix de tourner peu.

Paul Leduc est né à Mexico le 11 mars 1942. Il fait des études d'architecte et de théâtre, tout en prenant une part active aux ciné-clubs et en exerçant la critique (notamment à la revue *Nuevo Cine*). Grâce à une bourse, il fréquente l'IDHEC et travaille à l'ORTF. De retour au Mexique, il fonde le groupe *Cine 70*, avec Rafael Castaneda, Alexis Grivas, Bertha Navarro. Ils débentent en tournant dix-sept courts métrages pour le compte du Comité Olympique. Au cœur de l'effervescence universitaire de 1968, Leduc et son plus fidèle complice, Castaneda, filment trois Communiqués du Comité National de Grève, des ciné-tracts.

Comme tous les Mexicains qui avaient moins de trente ans à cette époque, Paul Leduc est marqué par la songlante répression du mouvement étudiant, le massacre de Tlatelolco, la place des Trois Cultures, le 2 octobre 1968. Ce point de rupture suscite une réflexion en profondeur sur les origines du régime. En 1970, Leduc va donc produire *Mexico, la révolution congelada* de Raymundo Gleyzer (disparu par la suite en Argentine) et surtout réaliser *Reed, Mexico insurgente* (prix Georges Sadoul). Tourné en 16 mm, hors des structures traditionnelles, ce film fait date sur le double plan de la production et de l'expression. Le témoignage du journaliste américain John Reed lui permet d'appréhender la Révolution mexicaine à l'échelle humaine, pour ainsi dire, avec un mélange de surprise et de tendresse pour ses personnages, qu'ils soient célèbres ou anonymes. L'image en noir et blanc (signée Grivas), virée ou sépia, s'inspire des photos des archives Casasola, plutôt que de la tradition picturale souvent édifiante. Leduc retrouve ainsi une authenticité de ton à propos de cet événement fondateur du Mexique contemporain que le cinéma avait perdue depuis longtemps.

Le deuxième long métrage, *Etnocidio, notas sobre el Mezquitil* (1976) confirme son talent dans un domaine différent : celui du documentaire. Il brosse un dossier complexe, le sort des indiens Otomis, paysans laissés pour compte par la réforme agraire, tout en faisant appel à l'intelligence et au cœur : sans recourir à la voix off habituelle, il met en scène ses témoins, en les situant de manière volontiers hiératique dans leur espace naturel, et présente le matériel en ordre alphabétique et thématique, comme si le "montage" final incombait au spectateur. La photographie, toujours aussi soignée, est désormais confiée à Angel Goded.

Cependant, en cette période caractérisée par une forte participation de l'État dans la production, Leduc reste en marge : *Etnocidio* est coproduit par l'Office National du Film canadien. D'autres organismes universitaires et publics, des coopératives, financent ses films : plusieurs courts métrages, notamment *Estudios para un retrato* autour de Francis Bacon, *Manjás coronadas* qui évoque la culture coloniale et *Puebla hoy*, une série assez militante autour de l'université locale (tous en 1978). Deux autres documentaires sont des longs métrages : *Historias prohibidas de Pulgarito* (1980) retrace les origines de la lutte armée au Salvador ; malgré son inachèvement, *Como ves?* (1985), à mi chemin entre documentaire et fiction, est un remarquable portrait de groupe des "Olvidados" de nos jours, la jeunesse marginalisée de cette métropole, Mexico, où l'on survit plutôt qu'on ne vit. Leduc adapte pour la télévision un roman à suspense de Carlos Fuentes, presque un polar politique, "La Tête de l'Hydre",



Paul Leduc qui naît à Mexico le 11 mars 1942, il fait des études d'architecte et de théâtre, écrit des articles sur le cinéma dans le quotidien *El Día* et dans l'hebdomadaire *El Gallo Ilustrado*, puis vient à Paris en 1964 étudier le cinéma au Musée de l'Homme (avec Jean Rouch) et à l'I.D.H.E.C. Il travaille à la télévision française puis retourne dans son pays en 1967 fonder le groupe *Cine 70*. Il s'impose d'emblée à l'attention internationale par son premier long métrage *Reed, Mexico Insurgente* (1972) d'après l'œuvre du journaliste américain John Reed, écrite en 1914 et relatant l'épopée révolutionnaire de Pancho Villa. Après plusieurs documentaires (notamment *Etnocidio* en 1978 et *Historias prohibidas de Pulgarito* en 1980) il revient à la fiction en 1981 en adaptant pour la télévision et sous la forme de série le roman de Carlos Fuentes *La Cabeza de la Hidra*. En 1984, il reconstitue le vie et l'œuvre de la grande artiste peintre mexicaine Frida Kahlo, femme de Diego Riviera, film qui marque le début de cette nouvelle manière de faire du cinéma qui, dans un certain sens, continue avec Barroco et *Latino Bar*.