

CINEMA DE AUTOR, CINEMA DE PESQUISA

Entrevista com Yves Billon

Em 1946, nasce Yves Billon no 14^o *arrondissement*, Paris. Ele vai obter o BTS (diploma superior técnico) em fotografia e cinema na École Nationale (ENPC), em 1968. Neste mesmo ano, como a maioria dos cineastas franceses, participa ativamente dos “Estados Gerais do Cinema” durante o movimento estudantil e cultural que agita a capital francesa. Ainda nessa ocasião, em colaboração com outros companheiros, dirige um filme sobre a violência na greve da Flin, repartição da indústria automobilística Renault.

Em 1969, Yves Billon viaja ao Canadá, aos Estados Unidos, à Bolívia e ao Brasil. Juntamente com funcionários da FUNAI, participa de uma expedição na Amazônia, de Manaus até as aldeias dos índios Waiwai, no leste do Estado de Roraima, com o objetivo de realizar uma reportagem fotográfica.

De volta à França, Yves Billon trabalha com Robert Saulieu no CRIME (Comitê de Pesquisa e Informações sobre Minorias Étnicas). Em 1971, com o apoio da ORTF, um órgão governamental ligado à pesquisa e à realização de documentários para a televisão francesa, Billon realiza seu primeiro longa-metragem, *La Guerre de Pacification en Amazonie*. Este filme leva quatro anos para ser concluído.

Em 1976, com o objetivo de produzir *Guerre de Pacification*, Billon funda a produtora *Les Filmes du Village* (“Filmes de Aldeia”). Depois deste, vários outros filmes sobre povos indígenas e minorias étnicas são produzidos por esta produtora, instalada atualmente no 20^o *arrondissement* em Paris. *Les Filmes du Village* é uma referência europeia para os festivais e as televisões a cabo e de arte que apostam no filme documentário independente, autoral, com uma equipe de realização reduzida e baseada na colaboração entre cineastas e antropólogos, sociólogos e outros estudiosos das ciências humanas.

Como se sabe, ao contrário da indústria cinematográfica norte-americana, na França os grandes diretores sempre lutaram contra a interferência exagerada dos produtores, exigiram um controle sobre as diversas etapas de produção do filme (roteiro, direção, montagem) e, assim, realizaram o chamado “cinema de

autor”. Yves Billon conhece e vive muito bem este cinema, pois ele é ao mesmo tempo produtor e diretor de documentários.

Sinopse (S): Yves, como foi que você descobriu o documentário e qual o seu interesse por esse gênero cinematográfico?

Yves Billon (YB): Ao começar minha carreira profissional como fotógrafo, era um apaixonado pela obra de Cartier-Bresson. Daí veio meu interesse em trabalhar em equipe e me tornar o Cartier-Bresson do cinema documentário. Hoje em dia, estou muito interessado na obra de um cineasta como Raymond Depardon. Ele compreende muito bem a diferença entre o documentário e a ficção, ao dizer que “um diretor de ficção pode sempre se refugiar em um roteiro, enquanto no documentário o diretor se encontra sozinho diante de seu objeto, das pessoas filmadas”.

S: Gostaria que você nos fiasse um pouco de seu interesse pelo Brasil. Como foi que você descobriu esse país e quando veio para cá pela primeira vez? Parece-me que os cineastas franceses sempre preferiram os africanos aos índios, não?

YB: Meu encontro com o Brasil foi por mero acaso, e esse encontro se deve, sobretudo, a Jacques Baratier, que realizava na época um filme sobre a pacificação dos índios Suruí, em Porto Velho. Eu, particularmente, sempre fui fascinado pela riqueza da cultura brasileira e, nessas condições, me parece normal ter realizado filmes sobre índios, sobre a música no Brasil. Em breve, realizarei um filme sobre São Paulo, “a cidade de concreto”. Além do mais, quando comecei a fazer cinema, me interessava pelo cinema brasileiro, isto é, *Antônio das Mortes* (*O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*) e os outros filmes de Glauber Rocha. E também *Qu'il Était Bon Mon Petit Français* (*Como Era Gostoso Meu Francês*, de Nelson Pereira dos Santos) e *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade.

S: Entre os realizadores franceses, quem mais teve influência sobre sua maneira de ver e fazer cinema?

YB: Meu começo no cinema foi guiado por uma paixão pela obra de Chris Marker e Alain Resnais e, sobretudo, dois filmes: *Le Joli Mai* e *L'année Dernière à Marienbad*.

S: Como você deve saber, um plano dos grandes estúdios hollywoodianos é dominar todo mercado internacional do cinema. A Motion Pictures projeta ocupar 100% das telas de cinema no mundo. Nesse contexto, como você vê o filme documentário, um gênero muito menor e mais vulnerável, que, ultimamente, teve sua exibição em salas de cinema praticamente restrita aos festivais? Você acha que seu espaço de exibição

privilégiado continua sendo a televisão, e que caminhamos para a uniformização da linguagem documental?

YB: Eu acredito que o filme documentário é uma linguagem maior, e existem várias escolas. Ele será sempre muito criativo e, ao contrário, ultimamente o acesso a este tipo de filme tem-se democratizado. Não, eu não acredito na mundialização neste domínio. Para a produção, isto é uma ferramenta de trabalho, que certos criadores têm a necessidade de dominar. Nós podemos ser, ao mesmo tempo, diretor e produtor: eu sou. Uma das mutações recentes no documentário, especialmente na França, é a emergência de um *métier* de autor, que existia menos anteriormente. Hoje, o autor, o realizador, o produtor e o *cameraman* são, freqüentemente, quatro pessoas diferentes, exercendo cada uma quatro profissões bem distintas. No entanto, cada país guarda sua originalidade.

S: Recentemente, em uma reunião preparatória para a rodada de negociações comerciais em Seattle (Estados Unidos), patrocinada pela Organização Mundial do Comércio – onde estiveram presentes cerca de 70 grandes patrões do setor audiovisual mundial – o sociólogo Pierre Bourdieu defendeu a idéia de exceção cultural. Bourdieu mostrou e contestou a extraordinária concentração dos grupos de comunicação, citou o exemplo da fusão entre a Viacom e a CBS (de um grupo voltado para a produção de conteúdo com um grupo voltado para a difusão); ou seja, a difusão que passa a comandar a produção. Ao contrário da tão propalada diversificação dos produtos culturais anunciada pelos empresários da comunicação, Bourdieu ainda revelou a uniformização dos programas de televisão, a difusão cada vez maior do mesmo tipo de produtos, jogos, seriados, músicas comerciais, romances sentimentais do tipo telenovelas e séries policiais – programa que nada ganham (ao contrário), pelo fato de serem franceses ou alemães: todos eles são, na verdade, produtos originários da busca de lucros máximos a custos mínimos. Contra essa homogeneização, Bourdieu lança a instigante idéia da obra de arte autoral, original, no contexto da globalização. Afinal de contas, Joyce, Faulkner, Kafka, Beckett ou Gombrowicz – puros produtos da Irlanda, dos Estados Unidos, da Checoslováquia ou da Polônia – foram feitos em Paris. Também numerosos cineastas contemporâneos não existiriam como existem sem essa internacionalização literária, artística e cinematográfica. Como você analisa estas idéias de Bourdieu em relação ao documentário e à homogeneização da produção artística?

YB: Hoje em dia, assistimos a uma grande transformação, porque a televisão dirige, de fato, um grande mercado e, por isso, a televisão aumentou muito suas necessidades: ela tem de produzir muito mais. Mas acredito que os festivais continuam sendo a vitrine mais importante, a mais independente. São os festivais que trazem o reconhecimento para as obras independentes.

S: E em relação às chamadas novas tecnologias do audiovisual, qual sua importância para o documentário?

YB: As novas tecnologias contribuíram para a democratização do cinema. Qualquer um hoje em dia pode realizar um filme e gerir sua pós-produção. Além do mais – isso é muito importante – a câmera se tornou um lápis e, com esse fato, temos uma liberdade muito maior para a criação.

S: Hoje em dia, os índios têm-se tornado seus próprios cineastas e, ao mesmo tempo, vigilantes em relação à imagem deles construída pelos brancos. Com quem você tem mais liberdade para trabalhar, para filmar: os índios ou os brancos?

YB: Nunca tive dificuldade para filmar os índios, a não ser os Parakana, que tinham medo e pensavam que minha câmera era uma arma. É verdade que às vezes, as relações com os brancos podem ser conflituosas no que se refere à representação da sua imagem. Do ponto de vista ético, é lógico, este problema é mais delicado em relação aos índios.

S: Entre os filmes que você realizou, qual considera o mais importante?

YB: *Le Dernier Miskitos*, pois, nesse filme, a história me deu razão, e quando eu o fazia todo mundo estava contra.

S: No seu filme *Chronique du Temps Sec* você trabalha em colaboração com o etnólogo Patrick Manget. O que significa para você realizar filmes em conjunto com profissionais de áreas diferentes?

YB: Fiz muitos filmes em colaboração com sociólogos, historiadores, musicólogos ou antropólogos. Eu gosto muito de trabalhar com outros especialistas, gosto do cinema porque é uma arte coletiva.

S: E seus próximos projetos, quais são?

YB: Atualmente, estou produzindo um filme sobre Sebrenica e preparando um filme sobre as escolas do capitalismo nos Estados Unidos. Além disso, preparo um outro filme sobre São Paulo, para a ARTE (canal de televisão franco-germânico).