



## Entrevista com Álvaro Vázquez Mantecón

Entrevistadores<sup>1</sup>

FÁZIO, Andréa Puydinger de

GRECCO, Priscila Miraz de Freitas

O dossiê “O lugar sem limites: América Latina em perspectiva”, traz uma entrevista com o historiador mexicano Doutor Álvaro Vázquez Mantecón, professor investigador da Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco. Mantecón aborda em seus trabalhos, tanto bibliográficos quanto museográficos, as relações entre o cinema, a cultura e a política mexicana do século XX.

Também atua na área museográfica, destacando-se exposições como *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México, 1968-1997*, realizada em 2006; a investigação e pesquisa no *Memorial del 68*, de 2007; a exposição *Cine y revolución*, de 2010, e *Imágenes del cardenismo*, de 2011. Entre seus livros temos *Orígenes literarios de un arquetipo filmico: adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa* (2005), *Memorial del 68* (2007), e *El cine súper 8 en México, 1970-1989* (2013). Ao final da entrevista selecionamos alguns trabalhos do professor que estão disponíveis na internet.

1. A entrevista foi realizada entre fevereiro e março de 2015.

**Professor Álvaro, gostaríamos que falasse um pouco sobre sua trajetória profissional e de como surgiu o interesse em pesquisar a cultura audiovisual mexicana.**

Desde que cursava a licenciatura em História, na Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), a história do cinema me chamou a atenção. Para mim, foi muito importante a influência de um de meus professores, Ricardo Pérez Montfort, que ensinava a história do cinema vinculada à da cultura popular, com enfoque na história social. Meu trabalho de conclusão da licenciatura já apontava para esses temas: era um trabalho sobre como o cinema mexicano da “época de ouro” (nos anos quarenta do século XX) codificava um olhar moral para as noções de campo, cidade e trópico. Depois, com o passar dos anos, fiz um trabalho muito variado, na medida em que, além dos produtos acadêmicos convencionais (livros e artigos), fiz documentários e exposições museográficas (sempre temi que, mais do que diverso, seja um diletante). Mas vejo que, ao longo desses anos, existe uma constante: tenho me interessado pela história da cultura por meio de uma perspectiva social, ainda que os formatos dessa história sejam distintos.

**O senhor também tem trabalhos desenvolvidos em museus, com a organização de exposições. Qual a maior dificuldade na organização de uma exposição como foi, por exemplo, *La era de la discrepancia : arte y cultura visual en Mexico 1968-1997*?<sup>2</sup>**

Incluiria mais uma exposição: *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, que expus no MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM), em 2014, em que participei como organizador curatorial ao lado de Rita Eder e Pilar García. Mais do que duas exposições, tratam-se de projetos de investigação coletiva em longo prazo. Ambas estiveram expostas em museus da Universidade e, nesse sentido, acreditamos ser necessário ir mais além do projeto curatorial comum, que implica uma investigação monográfica, a edição de um catálogo breve e uma montagem museográfica que se mantenha por alguns meses. As duas exposições traçavam um panorama que ainda não se havia feito sobre a arte e a cultura no México contemporâneo, de maneira que era um tema impossível de ser realizado individualmente. Dessa forma, empreendemos projetos de investigação universitário – de acordo com o tipo de museus a que o projeto estava destinado – com a colaboração de vários professores, investigadores e alunos. Em ambos os casos, foram feitos seminários de pós-graduação

<sup>2</sup> Esta exposição foi concebida para o Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) da UNAM na Cidade do México, onde foi apresentada entre março e setembro de 2007. Organizada pelos curadores Pilar García de Germeño, Álvaro Vázquez Mantecón, Cuauhtémoc Medina y Olivier Debroise, a exposição foi mais que um panorama de todas as correntes e tendências que emergiram durante essas três décadas, mas também pretende introduzir cortes transversais para destacar momentos em que artistas de distintas gerações e provenientes de horizontes culturais diversos se propuseram a transformar formal ou politicamente o sentido de produzir arte. A mostra se destaca não só pelas mais de 300 obras - entre pintura, fotografia, escultura, cartazes, ilustrações, cinema, vídeo e documentos - que a conformam, mas pelo esforço de reconstrução de obras destruídas e efêmeras do período, em colaboração com os próprios artistas. A reconstrução esteve a cargo de Tatiana Falcón, coordenadora do Laboratorio de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) da UNAM. Foi também fundamental a participação de outras instâncias universitárias como TV UNAM e a Filmoteca na obtenção dos materiais documentais incluídos no projeto.

FACES DA HISTÓRIA, Assis-SP, v.2, nº1, p. 185-191, jan.-jun., 2015.

dos quais saíram algumas dissertações de mestrado e teses de doutorado. Também se realizaram colóquios acadêmicos nos quais foram postas à prova hipóteses com as quais estávamos interpretando o passado recente e, finalmente, foram feitas duas publicações extensas em que alunos, professores e investigadores propuseram uma visão panorâmica<sup>3</sup>. Logicamente, tudo isso não foi feito rapidamente: cada um dos projetos durou mais de quatro anos. Creio que são casos que podem funcionar como modelos de novas formas de trabalho acadêmico coletivo que incluem, de maneira importante, um rosto ao público geral.

### **Quais cuidados os historiadores devem ter ao trabalhar com imagens? Quais as diferenças do trabalho com um filme de ficção e com um documentário, por exemplo?**

Acredito que a imagem seja uma fonte a mais e que temos que tratá-la como a todas as outras, com o mesmo cuidado. Deve-se fazer o mesmo trabalho heurístico (análise das características físicas e históricas do objeto) e hermenêutico (análise de seus sentidos narrativos). A imagem também é um texto e a única diferença é que seu sentido prescinde o da palavra escrita (com algumas exceções, como é o caso das fotografias anotadas e dos diálogos no cinema). Assim como os velhos exercícios taxionômicos de diferenciação entre a história e a pré-história começam a perder o sentido, ocorre algo semelhante com o desdém dos acadêmicos com relação às fontes visuais. Desde a segunda metade do século XX, diversos enfoques, como o da semiologia e da história da arte, trabalharam com imagens sem nenhum problema. Cada vez é mais comum que os historiadores trabalhem com esses tipos de fontes sem confiná-las ao papel secundário e ornamental da ilustração. O importante é que se faça um uso da imagem (fotográfica, artísticas, cinematográfica) conhecendo e respeitando seus sentidos. Exatamente como faz o historiador com as fontes escritas.

### **É possível falar em cinema latino-americano como um fenômeno homogêneo, como uma generalização? A partir de quando essa cinematografia deu início ao seu desenvolvimento e interação?**

Se apreciamos o conjunto da produção cinematográfica por uma posição, culturalmente, muito distante, é inegável que existe uma unidade. No entanto, um especialista é capaz de reconhecer inúmeras diferenças entre as épocas e as condições de produção entre diversos países. Por exemplo, nem todos os países da América Latina desenvolveram uma indústria cinematográfica e é difícil comparar a situação de países como Argentina, Brasil e México com países como Colômbia, Venezuela e Equador. A relação entre os países muda quando debatemos temas em particular. Se pensássemos no cinema militante latino-americano dos anos setenta do século XX, veríamos que existem países que, em nível industrial, estiveram marginalizados, como Cuba e Bolívia, e que começaram a produzir filmes que se tornaram referência, enquanto que a produção de países que foram fortes nos anos quarenta, como o México, ficaram situadas na periferia. O latino-americano é um enfoque que precisa estar em constante movimento.

3. Me refiro a Olivier Debrouse (editor), *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*, México, UNAM-Turner, 2007; e Rita Eder (editora). *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, México, UNAM-Turner, 2014.

Hoje, existe um debate sobre a pertinência dos estudos comparativos no cinema latino-americano. De um lado, estão os que pensam que as realidades são tão distintas que é impossível estabelecer comparações. De outro, os que encontram elementos comparativos para traçar e entender uma história comum. Eu acredito que, sem cair em posições esquemáticas, é importante reconhecer as diferenças para encontrar os elementos em comum. Sempre se pensa melhor um caso quando se contrasta com outro.

**O historiador e crítico de cinema Paulo Paranaguá, na obra *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* mostra, de forma pouco otimista, que essa região ainda se mostra marginal, tanto no desenvolvimento cinematográfico quanto no campo historiográfico acerca do tema (o qual, segundo ele, é desconhecido e não dialoga nem com disciplinas afins). Gostaríamos que você comentasse sobre esses pontos.**

Penso que a historiografia do cinema latino-americano está passando por um bom momento. Já não é um patrimônio exclusivo de alguns historiadores e tem avançado muito na criação de um campo de estudos específicos sobre cinema. É notável que, nos últimos dez anos, tenham-se consolidado espaços acadêmicos em diversos países onde os interessados em cinematografia se propõem a discutir a partir de distintas perspectivas: SOCINE no Brasil, SEPANCINE no México, ASAECA na Argentina, entre outros. O mais interessante é que começa a existir uma circulação internacional de investigadores e cada vez é mais comum ver publicações que insistem em uma perspectiva regional. O foco agora é a criação de redes de trabalhos que, por meio da mobilidade de estudantes e do intercâmbio de professores, possam continuar com o esforço que já se iniciou. O que me parece importante é que estão começando a fazer estudos de cinema latino-americano a partir da América Latina e não das metrópoles culturais estadunidenses e europeias, como estávamos acostumados. Claro que se um pesquisador que se situa em uma dessas metrópoles estuda os fenômenos latino-americanos, esses sempre aparecem como marginais.

**Qual é o interesse, no México, por estudos que priorizam as fontes cinematográficas nas pesquisas históricas?**

Disciplinas como Comunicação e História da Arte, desde muito tempo, interessaram-se pela história do cinema e seus meios. No entanto, é notável como tem crescido o interesse por usar as fontes visuais nos estudos de política e sociedade contemporânea. Se as ciências sociais experimentaram há mais de meio século um giro linguístico, creio que agora experimentamos um giro visual, fenômenos que têm sido assinalados por pensadores como Giovanni Sartori. O que, a princípio, fazia-se intuitivamente, agora se faz com base metodológica mais firme. Carreiras como História e Sociologia têm matérias específicas para a análise de imagem e de fontes narrativas. Na pós-graduação em Historiografia da Universidad Autónoma Metropolitana, onde tralhado, temos uma linha de análise visual que cada vez conta com um número maior de pesquisadores.

**Ainda nesse viés, há algum historiador do cinema brasileiro que se destaca nos estudos acadêmicos mexicanos, assim como cineastas,**

## **filmes ou períodos que estão mais vivos nas pesquisas e debates?**

Provavelmente a época mais conhecida do cinema brasileiro seja o Cinema novo e entre os diretores, sem dúvida, destaca-se a figura de Glauber Rocha. Talvez como um reflexo do interesse por esse período, um dos historiadores brasileiros mais conhecidos e apreciados no México é Ismael Xavier. Seus trabalhos em torno da alegoria como elemento de análise estética e filosófica vão mais além de sua aplicação na obra de Glauber e se lê como um modelo de trabalho intelectual. No final de 2014, Ismael foi convidado para ir ao México por um grupo de estudantes (o SUAC: Seminario Universitario de Análises Cinematográfico) e teve um êxito notável.

**Tendo em vista sua última publicação, *El cine súper 8 en México, 1970-1989*, gostaríamos de saber sobre as particularidades do trabalho com essa fonte, os filmes em super 8, já que ela se apresenta, também, como um tema importante para o estudo do cinema brasileiro.**

O super 8 é uma fonte difícil porque se trata de uma película em positivo que, na maioria dos casos, carece de cópias. De forma que estamos falando de obras únicas. É como se, para trabalhar com um romancista, só pudéssemos ter acesso aos seus manuscritos originais. Por isso não estão conservados nos acervos como as cinematecas. Dessa forma, para investigar esse cinema, temos que fazer um trabalho minucioso que sempre termina sendo interessante. Tanto no caso mexicano como no brasileiro, que foi muito bem estudado por Rubens Machado da USP, temos, nesse cinema, uma expressão intensa, juvenil, muito perto da contracultura. E falta ainda dizer que é uma contracultura muito típica da América Latina, que se localiza em uma margem cultural, e que, por isso, tinha sido pouco estudada. No caso mexicano, a produção de super 8 é muito diversa e, ainda que as obras nem sempre fossem sublimes, são capazes de proporcionar uma fotografia imbricada de uma geração e de sua maneira de entender o mundo.

**Quando o assunto é o desenvolvimento de instituições para preservação e restauração do cinema, a Filmoteca da UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) é uma referência. Você pode explicar a importância desse tipo de instituição para o cinema e o papel do Estado para sua manutenção?**

A filmoteca da UNAM é um produto do longo sonho de uma geração de cinéfilos que aspirava ter espaços dedicados ao bom cinema e à sua preservação. Hoje, é algo mais que isso. Reflete a visão universitária de estudo, aquisição, preservação e difusão de materiais filmicos. Trata-se de um trabalho gigantesco que, dificilmente, pode-se fazer fora do Estado. A Cinemateca *Uruguaya* é um caso excepcional, em nível latino-americano, de uma instituição cultural importante gerida por particulares. No México, existe outra grande instituição, a *Cineteca Nacional*, que também compartilha o trabalho de restauração com os materiais filmicos. Ao tratar de um assunto de memória cultural, forma parte das responsabilidades sociais do Estado. Seria necessário que começássemos a perguntar quem será o responsável por respaldar as produções visuais contemporâneas, que já não passam pela película cinematográfica. A produção digital –

que é imensa – está, agora, em uma terra de ninguém.

**O México, principalmente durante a *Era de Ouro* 4 teve forte influência nos festivais de cinema internacionais e se manteve presente nas salas de cinema latino-americanas, que se identificavam com o que viam nas telas. Gostaríamos de entender qual a importância das artes para a história mexicana desse período, além de saber como se deu a interação entre o cinema e a pintura mexicana.**

Essa é uma pergunta que deveria ser respondida com um livro, e não com um parágrafo. O cinema mexicano nasceu em posição antagônica a da ideologia governamental durante os anos de 1930 do século XX. Para os anos quarenta, quando inicia a Época de Ouro, as diferenças parecem ter se diluído e podemos ver murais de Diego Rivera em filmes como *Río Escondido* (1946), de Emilio Fernández, como uma prova de que o muralismo e o discurso cinematográfico poderiam terminar entremeados em uma mesma narração. Naquele momento, a *Escuela Mexicana de Pintura*, surgida da Revolução mexicana, assumiu-se como um elemento constitutivo do imaginário nacional. Aí vemos que a fotografia de Gabriel Figueroa estava cheia de referências ao que acontecia na pintura. Em uma ocasião, chegou a recriar uma gravura de José Clemente Orozco para uma cena de *Flor Silvestre* (1942) de Emilio Fernández. Mas, além da anedota, é interessante ver a circulação de ideias e de imagens entre o cinema e as artes plásticas. É algo que alavancou com clareza no momento em que Serguei Eisenstein filmou *¡Qué viva México!*, em 1931, e que, sem dúvida, continuou durante a produção do cinema industrial.

**Professor, para encerrarmos, quais temas que o senhor tem se ocupado ultimamente?**

Atualmente, estou trabalhando sobre a produção de cinema experimental em super 8. Com o tempo, gostaria de traçar um grande panorama do cinema independente no México e essa experimentação forma parte importante da história.

### **Trabalhos disponíveis on-line**

Vázquez Mantecón, Álvaro. “Debates culturales en torno a la cultura visual latinoamericana. El caso del cine en súper 8 y la contracultura desde la periferia”. *TRAMA (Taller de Reflexión sobre América Latina). Los desafíos de investigar, enseñar y divulgar sobre América Latina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2011.

[http://www.ungs.edu.ar/cm/uploaded\\_files/file/publicaciones/trama/vazquez.html](http://www.ungs.edu.ar/cm/uploaded_files/file/publicaciones/trama/vazquez.html)

Vázquez Mantecón, Álvaro. “La república ludens”, capítulo sobre a história do jogo no México no século XIX, como parte do livro *Juego y jugadores en México*. México: Pronósticos Deportivos, 2000.

[http://www.historiacultural.net/hist\\_rev\\_vazquez.htm](http://www.historiacultural.net/hist_rev_vazquez.htm)

4 Ocorrida entre os anos de 1930 e 1950, na qual o cinema mexicano apresentou intensa produção. Foi um período voltado principalmente para o desenvolvimento de um cinema de viés nacionalista.

Vázquez Mantecón, Álvaro. “Imaginários contraculturais na segunda metade do século XX no México: o surgimento do movimento do cinema em Super 8”. Carlos Alberto Sampaio Barbosa e José Luis Bendicho Beired (org.), Política e Identidade na América Latina. São Paulo: Universidade Estadual Paulista / Cultura Acadêmica, 2010.

[http://culturaacademica.com.br/catalogo-detalle.asp?ctl\\_id=132](http://culturaacademica.com.br/catalogo-detalle.asp?ctl_id=132)