

JEAN-CLAUDE BERNARDET, UM HOMEM DE PENSAMENTO EM ESTADO DE COMBATE

JEAN-CLAUDE BERNARDET, A MAN OF THOUGHT
IN COMBAT STATE

GUILHERME ZUFELATO *

Resumo: Com este ensaio, desejo investigar parte da produção intelectual sobre cinema escrita por Jean-Claude Bernardet. A partir de uma breve biografia em que busco narrar um pouco da trajetória do pensamento do autor, traço, ao leitor, caminhos teórico-metodológicos que possibilitam a interpretação da dimensão histórica de duas obras seminais para a historiografia do cinema: *Brasil em tempo de cinema* (1967) e *Trajétoria crítica* (1978).

Palavras-chave: História do cinema; Crítica; Jean-Claude Bernardet

Abstract: With this paper I intend to research part of the intellectual production on cinema written by Jean-Claude Bernardet. By means of narrating a brief biography of the author's thought, I sketch to the reader theoretical-methodological paths that allow the interpretation of his seminal works and their historical proportions to the history of cinema: *Brasil em Tempo de Cinema*, 1967 e *Trajétoria Crítica*, 1978.

Keywords: Cinema's History; Criticism; Jean-Claude Bernardet

*O que pode o pensamento contra
todas as forças que, ao nos atravessarem,
nos querem fracos, tristes, servos e tolos? Criar.*

Gilles Deleuze

Artigo recebido em 29 de fevereiro de 2016 e aprovado para publicação em 05 de novembro de 2016..

* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal de Uberlândia (PPGHIS/UFU). Integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC/UFU). (E-mail: guilhermezufelato@gmail.com)

Prólogo

Numa tarde chuvosa de fevereiro de 2015, sob a orientação do professor doutor Alcides Freire Ramos, defendi minha dissertação de mestrado em História Social pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Uberlândia (PPGHIS/UFU). Ao longo dos dois anos desse curso, contei com a contribuição de ainda outros(as) docentes e colegas integrantes e não integrantes do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (Nehac). Pude cumprir essa importante etapa profissional acadêmica junto ao contínuo processo de maturidade intelectual em pesquisa e reflexão teórica e metodológica na área de História.

A pesquisa de mestrado, em regime de dedicação exclusiva, recebeu o auxílio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Ao final, versei, do ponto de vista da história cultural do social, sobre uma temática pouco explorada em História e também em outras áreas do conhecimento científico. Pautei-me em investigar a trajetória artística de Amácio Mazzaropi no cinema, por meio da interpretação de sua recepção pelos críticos e acadêmicos, nas últimas décadas do século XX até esse primeiro decênio do XXI. No intuito de compreender essa dupla recepção é que optei por delinear uma historiografia (isto é, uma *escrita da História*) voltada às interlocuções entre arte/sociedade e história/estética¹.

O despertar de meu interesse pela produção intelectual de Jean-Claude Georges René Bernardet se deu ainda no processo de escrita da dissertação de mestrado². Tendo surgido, por assim dizer, *dos outros pelos quais somos compostos*, como diria o autor pesquisado³, aconteceu ao me debruçar sobre os estudos em torno da recepção do cinema de Amácio Mazzaropi, orientado pelo professor Alcides Ramos. No bojo desse processo investigativo, dentre os críticos de cinema observados, figurou Jean-Claude⁴. Se eu houvesse necessariamente de apontar um marco, por mais condensador de sentidos que fosse, a partir do qual tomei um primeiro contato com sua produção intelectual relativa ao cinema e reconheci, nela, sua relevância como crítico, ensaísta e historiador, seria o daquela análise ainda muito sumária realizada durante a dissertação. Sua imagem como objeto de pesquisa vem daí.

¹ ZUFELATO, Guilherme de Souza. *Interlocuções Arte/Sociedade – História/Estética*: reflexões em torno da trajetória artística de Amácio Mazzaropi no cinema. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015. 199 f.

² Agradeço ao professor Alcides Freire Ramos pela sugestão e orientação à pesquisa e leitura da produção intelectual sobre cinema escrita por Jean-Claude Bernardet.

³ Ver: MOURÃO, Dora et. al. (Orgs.). *Jean-Claude Bernardet*: uma homenagem. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007, pp. 16-7.

⁴ Ver: ZUFELATO, Guilherme de Souza. *Op. cit.*, especificamente pp. 128-37.

Biografia intelectual: um pouco da trajetória de Bernardet

Jean-Claude Bernardet nasceu de família francesa em Charleroi, Bélgica, no dia 2 de agosto de 1936.⁵ Seu nascimento ocorreu por acaso, durante um estágio de trabalho de seu pai nessa cidade. A família toda o acompanhava. Logo voltaram à França, de Nice, onde Jean-Claude e seu irmão mais novo, Jean-Pierre, passaram a infância juntos dos pais e dos avós. No período de sua adolescência, seu pai, pertencente à Resistência Francesa na Segunda Guerra Mundial, desiludido com o resultado das eleições de 1948, resolveu vir para o Brasil, a fim de trabalhar na fábrica de um colega. Já em 1949, embora ainda não estivesse bem estabelecido financeiramente, toda a família imigrou para a cidade de São Paulo.

A família de Bernardet morou durante um tempo na Vila Mariana, em razão da proximidade ao Liceu Pasteur, onde Jean-Claude e seu irmão passaram a estudar. Entretanto, por razões financeiras, mudaram-se de bairro não muito tempo depois. Foram para Socorro, próximo a Santo Amaro, locais considerados, à época, bastante periféricos em relação ao centro daquela cidade. Nesses primeiros anos da vida em novo território⁶, além dos estudos na escola, Jean-Claude pôde, apesar de todas as dificuldades de sua família (inclusive quanto ao idioma que ainda não dominavam⁷), tornar-se mais íntimo do universo da literatura de grandes autores mundialmente conhecidos, já que ele, seu pai, sua mãe e seu irmão eram assíduos frequentadores da Biblioteca Mário de Andrade, localizada no centro de São Paulo.⁸

⁵ Ver: BERNARDET, Jean-Claude. *Jean-Claude Bernardet (depoimento, 2013)*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2013.

⁶ Uma reflexão *a posteriori* sobre esse período foi escrita por Bernardet: ““A cultura francesa que, até os doze anos, assimilei na vida cotidiana, na escola, o conjunto de valores que vai sendo intuitivamente absorvido e imposto à criança, tentei, no Brasil, desconstruí-lo. O que consegui parcialmente. E construí para mim uma brasilidade num processo inicialmente consciente e voluntário antes de chegar a um relacionamento mais espontâneo e intuitivo com a realidade brasileira. O que também foi parcialmente alcançado. Nenhum dos dois processos tinha condições para uma total realização. Nem eu tinha condições para me tornar um brasileiro que, criança, teria ouvido a avó contar histórias de Monteiro Lobato ou guardado na memória visões infantis de Getúlio Vargas. Nem me era possível total desligamento de uma infância ambientada na guerra”” (Na época do ““Suplemento literário””. *In: Trajetória crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 22).

⁷ ““Foi escrevendo sobre cinema que aprendi a escrever em português”” (*Ibidem*, p. 22). Em depoimento, Jean-Claude afirma que não dominou a língua portuguesa até por volta de seus 18, 19 anos de idade, e que seu pai jamais veio a falar português. Em sua casa, todos da família, sem exceção, conversavam e mesmo mantinham contatos de amizades com outras pessoas que só falavam francês. (Ver: *Jean-Claude Bernardet (depoimento, 2013)*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2013).

⁸ ““Eu pertenço a uma família que lia muito, os meus avós nem sempre, mas meu pai e minha mãe liam muito. A leitura era uma coisa absolutamente diária, não se passava nenhum dia sem que cada membro da família lesse alguma coisa. Uma das primeiras descobertas foi a Mário de Andrade, porque naquela época – não me lembro exatamente quando ela foi por nós descoberta, essa Mário de Andrade, 1950, 51, por aí – e nessa época a Mário de Andrade tinha a Biblioteca Circulante. Nós não líamos português, mas havia um acervo de livros em francês muito grande e disponível para empréstimo. Éramos quatro na família e tínhamos quatro fichas, e eu não me

Em razão dessa intimidade com livros, em 1956, Bernardet passou a trabalhar como secretário na Difusão Europeia do Livro e, depois, como vendedor na Livraria Francesa, que pertenciam ao mesmo proprietário, amigo de seu pai. “Mas enfim“, recordou ele certa vez, “comprar livros estava um pouco acima dos meios que nós tínhamos, de forma que a biblioteca de empréstimo foi uma base fundamental, ainda mais num meio em que se lia cotidianamente”⁹. Nessa mesma época, adolescente, formou-se pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senai/Senac) em curso de artes gráficas.

A libertação da opressão familiar significava não apenas escapar ao jugo paterno, mas também e basicamente realizar-se como brasileiro. Significava também o esforço ilusório de escapar à camada social que me tinha criado. No fim dos anos 1950, não havia opções, no Brasil, do tipo *hippie*. Desvincular-me da família e da camada social à qual pertencia implicava necessariamente, em São Paulo, vincular-me a um meio operário. *O encontro com o Brasil deu-se no Senai/Senac*, única escola brasileira da qual tenho diploma. O convívio com jovens operários não podia deixar de ser parcialmente frustrado e frustrante, tanto para mim como para eles, ainda mais que eu estava antes movido por problemas pessoais e ideologias mais generosas do que consequentes. Mas para mim parcialmente frutífero. Porque *foi daí que eu parti para o Brasil, e só depois cheguei ao cinema*. Porque me deu vivência concreta e uma certa compreensão das incríveis limitações que nos impõe o meio de classe média e o meio intelectual no qual estou vivendo. A rachadura francês/brasileiro enriqueceu-se de outra rachadura, classe média/proletariado. Este processo de desconstrução e construção levou a um resultado sociocultural híbrido, a uma forma de bastardia. Híbridismo e bastardia que assumem para mim um caráter extremamente positivo.¹⁰

Envolvido com seus trabalhos e as leituras diárias, Jean-Claude pôde ainda expandir seu leque de atividades culturais de caráter formativo em São Paulo. Ao lado da Livraria Francesa funcionava o cineclube do Centro Dom Vital, coordenado por Gustavo Dahl.¹¹ Abriu-se, assim, para o jovem curioso, a possibilidade de se interessar pelo cinema. Bernardet manteve, a partir daí, contato de amizade bastante próximo, no início, principalmente com Rubem Biáfara e sua chamada *coorte*, da qual participavam outros críticos e cineastas como Maria Isaura Pereira Queiroz, Flávio Império, Sérgio Mamberti e Walter Hugo Khouri. Nesse meio-tempo, por intermédio de Dahl, em meados de 1958, Jean-Claude veio a conhecer Rudá de Andrade, quem

lembro, podíamos tirar dois livros por semana, dois livros por quinzena. Em todo caso, eu sei que uma das atividades quase semanais, provavelmente, ou quinzenais era vir de Socorro até o centro, ir à Biblioteca e devolver os livros. Eram sempre oito livros, porque eram quatro cartas, dois para cada uma, escolher mais oito para a semana seguinte. Isso durou durante anos e foi daí que eu li muitos romances, Balzac, talvez Júlio Verne – não me lembro o que eu li, mas eu sei que era absolutamente um ritual essa vinda à Biblioteca Circulante” (Jean-Claude Bernardet (*depoimento*, 2007). São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade/Projeto Memória Oral, 2007a, pp. 01-02).

⁹ *Ibidem*, p. 02.

¹⁰ BERNARDET, Jean-Claude. “Suplemento Literário”. In: *Trajatória crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, pp. 22-3. (grifos meus).

¹¹ Ver: MOURÃO, Dora et. al. *Op. cit.* pp. 110-1.

então desempenhava trabalho de conservador adjunto da Fundação Cinemateca Brasileira, instituição então dirigida por Paulo Emílio Salles Gomes¹².

Gustavo Dahl, além de coordenador do cineclubes Dom Vital, atuava como secretário e auxiliar na biblioteca da Cinemateca Brasileira. Entretanto, em virtude de uma bolsa-auxílio para estudos no Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma, desligou-se da Fundação. Com isso, a convite de Rudá¹³, Bernardet passou a compor o pequeno quadro de funcionários da instituição. Mais uma vez, seu contato íntimo com o universo dos livros, portanto, abria-lhe novas portas. Durante alguns anos (de 1958 a 1964) dedicou-se ao acervo bibliográfico, à redação de catálogos e ao estabelecimento de contatos internacionais para obtenção de filmes para os festivais organizados pela Cinemateca¹⁴. Também Maurice Capovilla havia sido contratado, algum tempo antes de Bernardet, então ao setor de difusão¹⁵. As pressões sobre Jean-Claude exercidas desde o início por Paulo Emílio foram firmes e provocativas.

¹² “Paulo Emílio nasceu a 17 de dezembro de 1916 na cidade de São Paulo. Foi militante comunista na juventude, motivo pelo qual foi preso político do governo Getúlio Vargas em 1937. Ao final dessa década passou uma temporada de dois anos em Paris, lugar no qual se encantou pela sétima arte, bem como tomou contato com uma visão aberta do marxismo. Na década de 1940, juntamente com Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Rui Coelho, Gilda de Mello Souza e Alfredo Mesquita, compôs o grupo que editou e colaborou na revista *Clima*. Em meados desse decênio Paulo Emílio retornou à França, onde pesquisou o cineasta Jean Vigo, conheceu os trâmites burocráticos de instituições culturais e aprendeu o *métier* da organização de arquivos. De volta ao Brasil, nos decênios de 1950, 1960 e 1970, tornou-se o principal articulista de cinema do país pelas páginas do Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, um dos fundadores e curador-chefe da Cinemateca Brasileira, um dos fundadores e professor do curso de cinema da Universidade de Brasília (UnB) e da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), além de professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), também da USP. Em 9 de setembro de 1977, Paulo Emílio faleceu de um ataque cardíaco fulminante.” (Nota de rodapé em: MORAIS, Julierme. *Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014. 438 f. p. 9).

¹³ Rudá de Andrade, junto com Gustavo Dahl, foi também o responsável por convidar e convencer Jean-Claude a participar, nessa época, do Curso para Dirigentes de Cineclubes, com duração de um ano, que acontecia na Cinemateca Brasileira, e em cujo quadro de professores figuravam Paulo Emílio, o próprio Rudá, Lourival Gomes Machado, Francisco de Almeida Salles e, talvez (pois Bernardet não estava certo disso quando recordou esse grupo de professores em depoimento), também Décio de Almeida Prado (Ver: BERNARDET, Jean-Claude. *Jean-Claude Bernardet (depoimento, 2013)*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2013).

¹⁴ “Um de seus primeiros ‘desvios’ da biblioteca, por exemplo, foi participar ativamente [...] da I Convenção da Crítica Cinematográfica, em novembro de 1960, que reuniu representantes de todo o país e durante a qual Paulo Emílio expôs a tese *Uma situação colonial?*, sobre o cinema brasileiro, início da mudança de rumo na interpretação da realidade cinematográfica nacional” (SOUZA, Carlos Roberto. Bernardet e a Cinemateca Brasileira. In: MOURÃO, Dora et. al. *Op. cit.*, p. 112).

¹⁵ Conforme afirma sobre essa época, Carlos Roberto de Souza, coordenador do Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais da Cinemateca Brasileira: “[A instituição] vivia um período de intensa movimentação, devida sobretudo às atividades de difusão. Essa não fora exatamente uma opção – havia clareza de que as prioridades institucionais eram os cuidados com o acervo, sua preservação, catalogação e restauração. Mas, como havia muita dificuldade em conseguir recursos para isso, os dirigentes da entidade decidiram apostar seus dados na construção de uma imagem de prestígio baseada na organização de grandes eventos cinematográficos. Acreditava-se que, em decorrência do prestígio advindo de importante papel na difusão da cultura cinematográfica, seria menos árduo obter apoio financeiro para as atividades prioritárias de infraestrutura. A história demonstrou que a hipótese não era correta, mas datam dessa época os grandes festivais de cinema organizados pela Cinemateca e que marcaram

Foi no bojo desses acontecimentos que Bernardet começou a escrever sobre cinema. Um de seus primeiros textos, “Amo o cinema”¹⁶, foi publicado em julho de 1960, na primeira das três edições de *Delírio*, revista organizada em parceria por Rudá, Dahl, Fernando Seplinski e Sérgio Lima. Pouco tempo depois, incentivado por Paulo Emílio, passou a escrever textos ao “Suplemento Literário” do jornal O Estado de S. Paulo, editado por Décio de Almeida Prado, ao lado de outros colaboradores como Antonio Candido. Na mesma época do Suplemento, Jean-Claude colaborou ainda com o “Suplemento Dominical” do Jornal do Brasil, “concorrente do Estadão como o melhor jornalismo cultural dos anos de 1950 e início dos 1960”¹⁷, e de julho de 1963 até o golpe civil-militar de 31 de março de 1964, publicou inúmeros textos no Última Hora. Apesar dos pesares dos anos seguintes, suas críticas de cinema teriam continuidade. A partir de 1968, escreveu alguns meses n’A Gazeta e, pela imprensa alternativa, em *Visão*, *Movimento*, *Opinião*, *Argumento* e *Filme Cultura*, às vezes, por necessidade, sob o pseudônimo Carlos Murao.

No ano de 1964, crucial para a história política do Brasil, poucos meses após a instauração do regime militar, Bernardet casou-se com Lucilla Ribeiro¹⁸ e foi naturalizado brasileiro pelos militares, embora ele próprio tivesse feito o pedido de naturalização ainda durante o governo de João Goulart.¹⁹ Jean-Claude rompera com suas atividades junto à Cinemateca Brasileira em razão da perseguição dos militares, e voltou a trabalhar na Difusão Europeia do Livro como secretário, em 1965. Nesse mesmo ano, o casal se mudou para Brasília a fim de, junto com Paulo Emílio, Pompeu de Souza e Nelson Pereira dos Santos, constituir o núcleo docente do primeiro curso de Cinema do Brasil, na área de Comunicações da Universidade de Brasília (UnB). Porém, com o fechamento dessa universidade pelos militares ao final do segundo semestre daquele ano, Jean-Claude e Lucilla voltaram a morar em São Paulo.

profundamente o panorama cultural paulista e uma geração de críticos, cineastas e membros da elite intelectual: as retrospectivas História do Cinema Francês (1959), Cinema Italiano (1960), Panorama do Cinema Indiano (1961), Cinema Russo e Soviético (1961), Cinema Polonês (1962), Cinema Britânico (1963)”” (*Idem*, pp. 111-2).

¹⁶ Ver: BERNARDET, Jean-Claude. “Suplemento Literário”. In: *Trajatória crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 17.

¹⁷ ORICCHIO, Luiz Zanin. O romance de formação de um crítico. In: BERNARDET, Jean-Claude. *Op. cit.*, 2011, p. 11.

¹⁸ Em 1963, Lucilla Ribeiro (1935-1993) iniciou seus trabalhos junto à Fundação Cinemateca Brasileira, na qual permaneceu até o ano de 1974, e desenvolveu várias atividades, como, por exemplo, difusão, preservação e conservação de filmes para organização da documentação cinematográfica na instituição, à semelhança de Jean-Claude Bernardet. Sobretudo na segunda metade da década de 1960, Lucilla garantiu praticamente sozinha o funcionamento da Cinemateca. Possivelmente, Jean-Claude conheceu Lucilla, na Cinemateca, entre 1963 e início de 1964, em meio ao universo cinematográfico.

¹⁹ Para tal informação e ao que vem adiante, ver: BERNARDET, Jean-Claude. *Op. cit.*, 2013.

Nesse contexto, Bernardet não pôde defender sua *tese de mestrado* (no jargão acadêmico da época). O trabalho em tom ensaístico seria publicado somente em 1967, com o título *Brasil em tempo de cinema*²⁰, que tomou de empréstimo a um artigo jamais escrito de Carlos Diegues (Cacá Diegues). Ainda sob repressão militar, Jean-Claude passou a lecionar no curso de Cinema e Vídeo pelo Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes – que à época se chamava Escola de Comunicações Culturais (ECC) –, da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Nesse mesmo período, em parceria com Luiz Sérgio Person, também veio a trabalhar no processo de redação do argumento e do roteiro do filme *O caso dos irmãos Naves*²¹. Pelo roteiro, ambos foram premiados em 1968, durante o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, e ganharam o Prêmio Governador do Estado.

Já em 1969, em decorrência do Ato Institucional Número 5 (AI5), de 13 de dezembro do ano antecedente, Jean-Claude foi aposentado pelo regime militar do cargo de docente da Universidade de São Paulo (USP), instituição em que só voltaria a trabalhar após ser anistiado, no ano de 1980. Por decreto, Bernardet não poderia mais lecionar em universidades públicas. Foi o início de uma nova fase de dificuldades e enfrentamentos políticos a partir da qual trabalhou, sobretudo, pela imprensa alternativa (*Visão, Movimento, etc.*), escrevendo muitas vezes sob pseudônimo.

Época essa do nascimento de sua filha, Ligia, com Lucilla Ribeiro. Quando, também, com João Batista de Andrade, escreveu os roteiros de *Gamal, o delírio do sexo* (1969) e de *Pauliceia fantástica* (1970). E, nos documentários *Eterna esperança* (1971) e *Vera Cruz* (1972), desse mesmo diretor, contribuiu não só na confecção dos roteiros, como também na direção. Ainda, foi corroteirista, em 1974, de *A noite do espantinho*, de Sérgio Ricardo.

Mencionados não por acaso, todos esses trabalhos foram realizados da perspectiva de quem sofria com a forte repressão militar, uma vez que estava proibido de exercer suas atividades de acadêmico (na UnB e na ECA/USP) e de crítico em parte da imprensa, o que, até a instituição do AI5, proporcionava-lhe meios de sustento da família, ainda que já estivesse vivendo tempos sombrios desde o golpe civil-militar de 1964. Trabalhar sempre foi preciso, e mesmo diante dessas preocupações, Jean-Claude conseguiu manter intensa correspondência

²⁰ *Idem. Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

²¹ Recentemente, em 2004, o roteiro de *O caso dos irmãos Naves* foi publicado como livro pela Imprensa Oficial SP.

com Christian Metz para a tradução da obra *A significação no cinema*, pela editora Perspectiva, após acordos firmados com Jacó Guinsburg²².

Em parte, a motivação para essa empreitada surgira também em razão de sua insatisfação com a metodologia (*conteudística*) de análise de filmes utilizada na escrita de seu ensaio *Brasil em tempo de cinema*, em meados dos anos de 1960. Curiosamente, não em função do trabalho de tradução, por volta de 1973, 1974, Jean-Claude ganhou uma viagem turística à França, para onde retornou brevemente pela primeira vez desde que chegara ao Brasil com sua família, em 1949.

No ano de 1978, Bernardet, com pleno fôlego ao trabalho no Brasil, passou em revista conjuntos de textos sobre cinema publicados em diversos periódicos nos anos de 1960 e 1970, reunindo-os numa coletânea, com comentários *a posteriori* estrategicamente alocados, “de forma a sugerir o desenvolver de um trabalho de crítica cinematográfica”. Assim veio a lume sua obra *Trajectoria crítica*²³. Já em 1979 foi a vez do lançamento de *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, trabalho historiográfico, antes curiosamente recusado pelos organizadores da obra *Les Cinémas de l’Amérique Latine*²⁴. Em 1980, pela Coleção Primeiros Passos, da Brasiliense, Jean-Claude escreveu o breve ensaio *O que é cinema*²⁵; junto com Maria Rita Galvão, compôs a narrativa historiográfica de *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica* (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)²⁶; e no ano de 1988, com Alcides Freire Ramos, escreveu *Cinema e história do Brasil*²⁷, desvendando a quatro mãos a questão da historicidade de filmes históricos.

Em meados de 1980, Bernardet foi mais uma vez a Paris, onde obteve um diploma pela École des Hautes Études en Sciences Sociales. Orientado por Christian Metz, quem então já havia deixado de lado as teorias semiológicas e trabalhava com psicanálise nas análises de filmes, desenvolveu o trabalho que daria origem ao ensaio *Cineastas e imagens do povo*²⁸,

²² A obra de Metz cujo título original é *Essais sur la Signification au Cinema* foi lançada em território francês no ano de 1968. A tradução feita por Bernardet data, segundo ele, dos anos de 1971, 1972 (Ver: BERNARDET, Jean-Claude. *Op. cit.*, 2013). A última edição publicada no Brasil pela editora Perspectiva, em 2010, trata-se da 4ª reimpressão da 2ª edição de 1972 (Ver: METZ, C. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2010).

²³ BERNARDET, Jean-Claude. *Op. cit.*, 2011.

²⁴ *Idem*. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Sobre a recusa mencionada, ver o prefácio escrito por Arthur Autran à sua segunda edição (pp. 08-16).

²⁵ *Idem*. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

²⁶ *Idem*; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica* (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense, 1983.

²⁷ *Idem*; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988. Esta obra foi relançada em 2013 pela Edições Verona, editora especializada na publicação de e-books.

²⁸ *Idem*. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. [Edição revista e ampliada]

publicado no Brasil em 1985. Foi nessa época que Jean-Claude escreveu também sua tese como requisito para a obtenção do título de doutorado – por notório saber – pela USP. Essa tese, um ensaio sobre o conceito de autor na política de autores francesa, foi publicada, em 1994, com o título *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*²⁹. Em 1995, publicou seus questionamentos historiográficos de ordem teórico-metodológica em *Historiografia clássica do cinema brasileiro*³⁰. Uma bordoadá! Nessa obra crítica, propôs mudanças paradigmáticas de modo específico para a escrita da história do cinema, mas buscou aprofundar amplamente o debate daqueles que trabalham com a história da arte no Brasil.

Sobre cinema, escreveu ainda os títulos: *Filmografia do cinema brasileiro, 1900-1935* (1979); *Anos 70: cinema* (1980), em colaboração com José Carlos Avellar e Ronald Monteiro; *Piranhas no mar de rosas* (1982); *Terra em transe e os herdeiros: espaços e poderes* (1982), em colaboração com Teixeira Coelho; *O desafio do cinema* (1985), em colaboração com Ismail Xavier e Miguel Pereira; *São Paulo S.A.: o filme de Person* (1987); *O voo dos anjos: estudo sobre o processo de criação na obra de Bressane e Sganzerla* (1991); e *Caminhos de Kiarostami* (2004).

Como escritor de ficção e de memórias, Bernardet lançou: *Guerra camponesa no contestado* (1979); *Aquela rapaz* (1990); *Os histéricos* (1993), em colaboração com Teixeira Coelho; *A doença, uma experiência* (1996); e *Céus derretidos* (1996), em colaboração com Teixeira Coelho.

Alguns anos depois, colaborou com Tata Amaral nos roteiros de *Um céu de estrelas* (1996), premiado, em 1997, como melhor roteiro no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, e de *Através da janela* (2000), premiado na mesma categoria no 4º Festival de Cinema do Recife. E mais recentemente, também no roteiro de *Hoje* (2011), da mesma diretora. Com Chico Teixeira, escreveu o roteiro de *Carrego comigo* (2001) e colaborou também na escrita de *Ausência* (2014). Como diretor, ainda nos anos de 1990, realizou *São Paulo, sinfonia e cacofonia* (1994), ganhador do prêmio de melhor curta no festival de Montevideu, e *Sobre anos 60* (1999).

Como ator, Jean-Claude participou dos seguintes filmes: *Anuska, manequim mulher* (1968), de Francisco Ramalho Júnior; *O profeta da fome* (1969), de Maurice Capovilla; *Orgia*

²⁹ *Idem. O autor no cinema: a política de autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense/Universidade de São Paulo, 1994.

³⁰ *Idem. Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2008.

ou *O homem que deu cria* (1970), de João Silvério Trevisan; *Ladrões de cinema* (1977), de Fernando Cony Campos; *Disaster Movie* (1979), de Wilson Barros; *PS: Post scriptum* (1980), de Romain Lesage; *A cor dos pássaros* (1983), de Hebert Brodl; *Disseram que voltei... americanizada – Um filme de merda* (1995), de Vítor Angelo Scippe; *Filme-fobia* (2008); *Periscópio* (2013), para o qual também colaborou no roteiro, de Kiko Goifman; *A navalha do avô* (2013), de Pedro Jorge; *O homem das multidões* (2013), da parceria entre Marcelo Gomes e Cao Guimarães; *Amador* (2013), *Hamlet* (2014), *Vazio da noite* (2015) e *Fome* (2015), cuja estreia ocorreu durante a competição do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, de Cristiano Burlan, passando por *Pingo D'água* (2014), de Taciano Valério.

Aposentado pela USP desde 2004, Jean-Claude Bernardet – crítico, ensaísta, historiador, romancista, roteirista, cineasta, ator –, intelectual independente no sentido de ainda traçar seus próprios caminhos de reflexão e de ação durante sua contínua trajetória, hoje escreve sobre cinema e outras linguagens artísticas em seu blog³¹. Continua atuante no campo da crítica e teoria cinematográfica e se reinventa na prática do cinema enfrentando novos desafios, como o trabalho de ator. “A atitude de Jean-Claude [...] nos mostra *um homem de pensamento em estado de combate*, de crise, de alguém que sempre teve de se reaver com a necessidade de reinventar sua própria identidade como forma de sobreviver [no] mundo”³².

Caminhos teórico-metodológicos para uma interpretação histórica

Pelo menos desde Marc Bloch os historiadores efetivamente creem que a historiografia diz tanto do presente quanto do passado, já que este último (e, por que não dizer, também o primeiro) não passa de um construto. Diz Bloch: “Para penetrar nessa brumosa gênese, para formular corretamente os problemas, para até mesmo fazer uma ideia deles, uma primeira condição teve que ser cumprida: observar, analisar a paisagem de hoje.”³³ Desse modo, o processo de pesquisa e composição da narrativa histórica ocorre como se o historiador pretendesse reconstituir um filme do qual somente a última película está intacta. Nessa relação *passado-presente* estabelecida pela historiografia, é preciso pensar esse *hoje*.

³¹ Há textos armazenados no blog em arquivos semanais de 18 de março de 2007 até hoje. Disponível em: <http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/> (Acesso em 10 de janeiro de 2016)

³² YAMAJI, Joel. A reinvenção de uma identidade (Bernardet professor). In: MOURÃO, Dora et. al. *Op. cit.*, 2007, pp. 101-2. (grifo meu)

³³ BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, O ofício de historiador*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 67.

É muito comum que o historiador da cultura, ao *inventar* o conjunto da documentação de seu objeto de pesquisa, *descubra-o* em meio a interpretações já cristalizadas, a partir de referenciais muito bem estabelecidos e organizados. Essa reflexão me permite pensar aqui tanto em meu trabalho ao abordar as obras relativas a cinema escritas por Jean-Claude Bernardet (as quais escolhi como foco principal de investigação), quanto imaginar, nos dias de hoje, o próprio Jean-Claude no exato momento do trabalho de confecção de cada uma de suas reflexões, digo, relativamente ao processo de escolha dos objetos, dos métodos, etc.

Acontece que o historiador jamais é o primeiro leitor de um documento já valorado em hierarquias³⁴ cujos pressupostos epistêmicos e ideológicos estão quase sempre à sombra e são, se não completamente, ao menos em parte desconhecidos. Em razão disso deve-se ter certo cuidado com histórias e historiografias já cristalizadas. Como lembra Robert Paris:

A primeira dificuldade, aliás, é de ordem literária. À diferença do seu colega que exuma uma peça inédita de arquivo, o historiador, aqui, não é nunca o primeiro leitor do documento. Ele aborda esse documento através de uma escala, um sistema de referências, uma “história da literatura”, que já separou o joio do trigo hierarquizando as escritas, as obras e os autores. Portanto, é necessário, sem ocultar o valor estético das obras, lhes creditar *a priori* uma igual carga documental, sujeita à verificação posterior.³⁵

Em seu famoso ensaio, de 1974, sobre a “operação historiográfica”, De Certeau definiu as instâncias que dimensionam o próprio *métier* do historiador: o “lugar social”, “uma prática” e “uma escrita”. A primeira instância refere-se ao lugar – entendido em sentido amplo, histórico-social – da produção do conhecimento histórico. “É em função deste lugar que se instauram métodos, que se delinea a tipografia de interesses, que os documentos e questões, que lhes serão propostas, se organizam”³⁶. Esse “lugar” confere legitimidade à escritura da história.

Já “uma prática” é o que permite ao historiador modificar o estatuto do que há no mundo, em fonte documental. É a *transformação* desse mundo em *história*. Uma redistribuição do espaço. “Essa nova distribuição cultural é o primeiro trabalho”, diz De Certeau. “Na realidade, ela consiste em *produzir* tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou

³⁴ Sobre a questão do valor do documento em história, ver: MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A. da. (Org.) *Repensando a história*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, pp. 37-64.

³⁵ PARIS, Robert. A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um “vaudeville”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo/Rio de Janeiro: ANPUH/Marco Zero, v. 8, n 15, set. 87 – fev. 88, p. 84.

³⁶ DE CERTEAU, Michel. A operação historiográfica. In: _____. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011, p. 47.

fotografar esses objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto”³⁷. A “prática”, a partir de um “lugar”, é condição essencial para a produção do conhecimento na área de história.

Em história, como alhures, é científica a operação que transforma o “meio” – ou que faz de uma organização (social, literária, etc.) a condição e o lugar de uma *transformação*. Dentro de uma sociedade ela se move, pois, num dos seus pontos estratégicos, a articulação da cultura com a natureza. Em história, ela instaura um “governo da natureza”, de uma forma que concerne à relação do presente com o passado – não sendo este um “dado”, mas um produto.³⁸

Essa “operação” só ganha materialidade por intermédio de um discurso, isto é, de “uma escrita”. “A representação – *mise-en-scène* literária – não é ‘histórica’ senão quando articulada com um *lugar social* da operação científica e quando institucional e tecnicamente ligada a *uma prática*”, pois “não existe relato histórico no qual não esteja explicitada a relação com um corpo social e com uma instituição de saber. Ainda é necessário que exista aí ‘representação’”³⁹.

Desse modo, o “lugar” de produção historiográfica, social, econômico, político, cultural, traz consigo o “não dito”, “a instituição do saber”, a “relação do historiador com a sociedade” e a “permissão e interdição” das produções. É nesse lugar que surgirão os interesses, os métodos, os documentos, etc. O “não dito”, por sua vez, à semelhança do que Roland Barthes chamou de “profundidades”⁴⁰, relaciona-se com o implícito sistema filosófico/político/ideológico das escolhas pessoais, que orientam o contato de um autor/escritor com seus objetos de estudos. Esse contato é também orbitado pelo elemento igualmente não dito da “instituição do saber”. De Certeau aponta para a forte correlação muitas vezes existente entre instituições sociais, que compactuam com certas doutrinas, e o saber histórico. E por isso pergunta e responde:

[...] o que é uma “obra de valor” em história? Aquela que é reconhecida como tal por seus pares. Aquela que pode ser situada num conjunto operatório. Aquela que representa um progresso com relação ao estatuto atual dos “objetos” e dos métodos históricos e que, ligada ao meio no qual se elabora, torna possíveis, por sua vez, novas pesquisas. O livro ou o artigo de história é, ao mesmo tempo, um resultado e um sintoma do grupo que funciona como um laboratório.⁴¹

³⁷ *Ibidem*, p. 69.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, p. 89.

⁴⁰ Ver: BARTHES, Roland. O que é a crítica? In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 163.

⁴¹ DE CERTEAU, *Op. cit.*, 2011, p. 57.

Ou seja: o trabalho científico operado pelo historiador não é autônomo. Diante disso, restou a De Certeau ponderar sobre “a relação do historiador com a sociedade”, que revela a textura dos procedimentos metodológicos. Nem o trabalho histórico é autônomo, nem o historiador é genial a ponto de retirar problemas teórico-metodológicos *do nada* como um mágico, que (aparentemente) faz brotar da cartola um coelho. O produto final da produção do conhecimento em história, dessa forma, reforça uma tautologia social e cultural entre os historiadores, seus objetos e seu público específico (seus pares). A produção do conhecimento histórico está assim ligada à estrutura e organização de uma sociedade. Mas como a história funciona dentro dessas instituições, no interior do “lugar” do historiador numa sociedade?

São a “permissão” e a “interdição” elementos que regulam essa funcionalidade.

Tal é a dupla função do lugar. Ele *torna possíveis* certas pesquisas em função de conjunturas e problemáticas comuns. Mas torna outras *impossíveis*; exclui do discurso aquilo que é sua condição num momento dado; representa o papel de uma censura com relação aos postulados presentes (sociais, econômicos, políticos) na análise. Sem dúvida, essa combinação entre *permissão* e *interdição* é o ponto cego da pesquisa histórica e a razão pela qual ela não é compatível com *qualquer coisa*. [...] a história se define inteira por uma *relação da linguagem* com o corpo (social) e, portanto, também pela sua relação com os *limites* que o corpo impõe, seja à maneira do lugar particular de onde se fala, seja à maneira do objeto outro (passado, morto) do qual se fala. De parte a parte, a história permanece configurada pelo sistema no qual se elabora. Hoje como ontem, é determinada por uma fabricação localizada em tal ou qual ponto desse sistema.⁴²

Dito isso tudo, fica claro que, no processo de investigação da produção intelectual de Jean-Claude Bernardet, é preciso refletir sobre o “lugar social” em suas implicações (o “não dito”, “a instituição do saber”, a “relação do historiador com a sociedade” e a “permissão e interdição”). Parece ter ficado evidente que a leitura de *A operação historiográfica* de Michel de Certeau é imprescindível ao modo de pensar (teoria) e de fazer (método) uma história cultural do social.

Interpretação da dimensão histórica de *Brasil em tempo de cinema* (1967) e *Trajétoria crítica* (1978)

Jean-Claude Bernardet, como vimos, ao imigrar da França, em 1949, com sua família para o Brasil, deparou-se com um universo sociocultural completamente novo que teria de

⁴² *Ibidem*, pp. 63-4.

compreender (a começar pelo idioma) para se adaptar. Nesse sentido, algumas portas de entrada – ou, por que não, *de saída* para esse universo – lhe foram abertas em algumas circunstâncias. Por exemplo, o trabalho na Difusão Europeia do Livro e depois na Livraria Francesa, além de sua formação pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senai/Senac), bem como seu contato à época com filmes nacionais e estrangeiros no cineclube do Centro Dom Vital e, a partir disso, com algumas pessoas em destaque do cenário cinematográfico na Fundação Cinemateca Brasileira.

Essas e outras vivências propiciaram a Bernardet certo “horizonte de expectativas”⁴³: inserir-se como agente de luta naquele cenário no Brasil, também, pela via da escrita, desde fins dos anos de 1950 até hoje, como crítico, ensaísta, historiador, ou então, pela via da atuação em outros setores, como romancista, roteirista, cineasta, ator. Assim revelou-se múltiplo com o passar do tempo, descobrindo nesse processo a *mescla com os outros de que somos feitos*, como provavelmente ele próprio diria. Isso tudo tendo vivido uma infância numa Paris ocupada pelo regime totalitário nazista e chegado a um Brasil que desde 1964 passara a viver igualmente em tempos sombrios. Pode-se dizer que as oportunidades, mas também as dificuldades e os períodos de enfrentamento difíceis durante a ditadura militar fizeram de Jean-Claude *um homem de pensamento em estado de combate*.

Desde 1967, como vimos, lançou mais de dezoito livros sobre cinema, atuou em mais de dez filmes, escreveu até então pelo menos três romances e duas autobiografias (ou *autoficções*), dirigiu cerca de cinco filmes e escreveu mais de nove roteiros, além de ter participado, até hoje, de muitas produções como ator no cinema. Haveria, é claro, muito a ser dito sobre todas as suas obras; porém, me debruçarei aqui, pontualmente, sobre as principais características (na verdade, as mais evidentes) de *Brasil em tempo de cinema* (1967) e *Trajectoria crítica* (1978), e a respeito de suas possíveis interlocuções. Tentarei também apontar o diálogo possível com Roland Barthes, a partir do qual é possível ler e interpretar os escritos de Bernardet.

Brasil em tempo de cinema é a obra inaugural da produção ensaística de Jean-Claude. Entendo ensaio etimologicamente como balanço⁴⁴. Não ao acaso o subtítulo da obra é *Ensaio*

⁴³ Ver: KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. In: *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006, p. 310.

⁴⁴ “*Essai*, conhecido em francês desde o século XII, provém do baixo latim *exagium*, a balança; ensaiar deriva de *exagiare*, que significa pesar. Nas proximidades desse termo se encontra *examen*: agulha, lingueta do fiel da balança, e, por extensão, exame ponderado, controle. Mas um outro sentido de ‘exame’ designa o enxame de abelhas, a revoada de pássaros. A etimologia comum seria o verbo *exigo*, forçar para fora, expulsar, e daí exigir.

sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. De cara, chama a atenção o seguinte dado: Bernardet escreveu seu livro fazendo uma espécie de historiografia do tempo presente sobre um conjunto de obras do cinema daquele período, preocupado justamente com a questão da (ausência) do distanciamento histórico.

Este ensaio não é um catálogo comentado dos filmes brasileiros produzidos de 1958 a 1966. Pretende ser uma descrição e, na medida do possível, uma interpretação da atitude cultural exteriorizada, conscientemente ou não, no conjunto dos filmes brasileiros realizados nestes últimos nove ou dez anos. [...] tal projeto é modesto, já que reconhece seus limites: tentativa, apenas, de ver claro naquilo que vem sendo feito, para saber em que ponto estamos e quais as perspectivas que nos são abertas. Ainda que seja um trabalho de reflexão, não se coloca num nível superior ao das obras que aborda. Situa-se no mesmo nível; situa-se (pelo menos pretende) dentro da luta; é uma tentativa de esclarecimento, um esforço para enxergar melhor, não um livro de história [...]. Este ensaio repousa mais na intuição e na vontade de esclarecer a situação em que estamos mergulhados do que mesmo num trabalho sistemático de crítica e sociologia.⁴⁵

Vê-se aí claramente seu cuidado na escolha das palavras ao se justificar, sob uma concepção de história agostiniana⁴⁶, tal qual um acadêmico; mas seria possível compreender suas justificativas *tal qual um acadêmico*, lembrando que *Brasil em tempo de cinema* foi escrito para ser defendido como *tese de mestrado* (no jargão da época) na Universidade de Brasília, em torno de 1964, 1965, ou seja, antes de essa instituição ser invadida pelos militares. De qualquer modo, Jean-Claude debruçou-se, nessa obra, sobre filmes recentes àquela época, anteriores e posteriores ao movimento Cinema Novo, como, por exemplo, os de Nelson Pereira dos Santos (*Rio 40 graus*, *Rio Zona Norte*), Linduarte Noronha (o documentário *Aruanda*), Glauber Rocha (*Deus e o Diabo na terra do sol*), Nelson Pereira dos Santos (*Vidas secas*), Luiz Sérgio Person (*São Paulo S.A.*), e Paulo César Saraceni (*O desafio*).

A análise estrutural das obras fílmicas dialoga na escrita de Bernardet com a estrutura social da realidade vigente, cujas características principais eram então as aceleradas industrialização e urbanização, bem como as questões de um pacto populista proposto entre a queda do Estado Novo *varguista* e a ascensão da ditadura militar. Esse modelo de análise, no

[...] O ensaio seria a *pesagem exigente*, o *exame atento*, mas também o *exame verbal* cujo impulso se libera. [...] Se continuarmos a interrogar os léxicos, eles nos informarão que *ensaiar* teve por concorrente *provar* [*prouver*], *comprovar* [*éprouver*] [...], concorrência enriquecedora que faz do ensaio o sinônimo de *pôr à prova* [*mise à l'épreuve*], de uma *busca da prova* [*quête de la preuve*].” (STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? Trad. Bruna Torlay. *Remate de Males*, Campinas-SP, (31.1-2), jan./dez. 2011, pp. 13-14).

⁴⁵ BERNARDET, Jean-Claude. *Op. cit.*, 2007b, pp. 21-2.

⁴⁶ Ver: MORAIS, Julierme. *Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014. 438 f. p 367.

entanto, é também justificado pelo autor quando, logo nas primeiras páginas do livro, aponta para o “empecilho [que] é a escassez de meios para quem quer estudar cinema no Brasil”⁴⁷.

Em relação a sua tese principal na obra, pode-se recorrer à seguinte síntese:

Ao apontar para aquilo que identifica como o verdadeiro drama que então se revelava, nesses filmes, Jean-Claude [...] nos diz que, portanto, eles não seriam propriamente expressão de valores populares como pretendiam os discursos em voga, mas manifestavam, antes, um conflito interno vivido pelos seus autores, eles próprios vindos da classe média com a qual não gostariam de ser, por vezes, associados. [...] De qualquer modo, *Brasil em tempo de cinema* foi, na época, uma das portas de entrada, pela escrita [...] ao que seria uma das faces do imaginário desse “Cinema Novo” que então se formulava para o Brasil. [...] o texto nos traz uma possibilidade de sentir os filmes por dentro, em seu interior. Capta, em sua descrição e comentários, à sua maneira e de forma indireta, nuances da textura desses filmes, como se o texto do livro fosse o dos próprios filmes narrados que, ali, podemos ver recriados nos grãos que constituem suas imagens. Há, no mergulho que, neles, empreende, a perseguição a um pensamento próprio que se sabe não existir sem eles, esses filmes, com os quais se abraça como se fossem parte de sua identidade, com seus afetos e contraditoriedades.⁴⁸

Com efeito, essa foi uma obra que gerou polêmica no meio cinematográfico⁴⁹. Ademais, apreende-se desse excerto sintético também algo relativo às características do tom ensaístico de Jean-Claude. Quer dizer, sua prosa compunha-se de elementos que o teriam permitido fazer ao leitor “sentir os filmes por dentro, em seu interior”, pois “capta, em sua descrição e comentários, à sua maneira e de forma indireta, nuances da textura desses filmes, como se o texto do livro fosse o dos próprios filmes narrados”, como se diz aí. Haveria, ainda, o “mergulho” nos filmes, “a perseguição a um pensamento próprio que se sabe não existir sem eles, esses filmes, com os quais se abraça como se fossem parte de sua identidade, com seus afetos e contraditoriedades”.

Isso lembra o que Roland Barthes⁵⁰, em sua reflexão sobre a atividade crítica, chamou de “profundidades” referindo-se a um autor e “suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões”, que denunciam “certa organização existencial”, atrelada “no sei da obra crítica” à “linguagem necessária” então elencada. A linguagem que cada autor *fala* é, por um lado, produto do seu tempo, ou melhor, “é uma das algumas linguagens que sua época lhe propõe, ela é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das ideias, das paixões intelectuais”, e, por esse motivo, para Barthes, “ela é uma *necessidade*”⁵¹. Tal

⁴⁷ BERNARDET, Jena-Claude. *Op. cit.*, 2007b, p. 22.

⁴⁸ YAMAJI. In: MOURÃO, Dora et. al. (Orgs.). *Op. cit.*, pp. 99-100.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 100-2.

⁵⁰ BARTHES, Roland. O que é a crítica. In: *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 163.

⁵¹ *Ibidem*.

linguagem – eu diria, um irresistível discurso sobre um discurso *outro* (um filme, por exemplo) – faz da crítica uma metalinguagem e, nesse caso, também do tom ensaístico de Bernardet uma espécie de *sintoma* do seu tempo. Por mais que *fale* do passado ainda quente, desdobra e se desdobra sobre ele.

É preciso recordar que a insatisfação de Jean-Claude, no início dos anos de 1970, com a metodologia (*conteudística*), diria Barthes, com a *linguagem que sua época lhe propõe* ser utilizada na análise dos filmes em *Brasil em tempo de cinema*, levou-o a traduzir a obra de semiologia de Christian Metz. Quer dizer, essas questões talvez desvelariam com maior nitidez a interface possivelmente existente entre o ‘Jean-Claude crítico’ e o ‘Jean-Claude ensaísta’. Certamente haveria muito ainda o que dizer sobre *Brasil em tempo de cinema*. Mas certa ordem de preocupações me remete, quase de imediato, às considerações de Bernardet em sua *Trajatória crítica* (1978), obra de compilação de críticas de cinema publicadas em diversos periódicos nos anos de 1960 e 1970.

Note-se pontualmente nessa obra que, entre 1963 e 1964, Jean-Claude publicou inúmeros textos no diário Última Hora, onde desenvolveu suas críticas *conteudísticas*. Nesse período, acompanhava de perto os lançamentos mais “populares” nas salas de cinema da capital paulista, e sabia que seu leitor prendia-se com maior facilidade ao enredo dos filmes. A crítica de conteúdo, portanto, pretendia auxiliar na orientação do espectador no sentido de perceber como a narrativa “naturalizada” era construída, na verdade, enquanto um discurso cinematográfico elaborado e carregado de ideologias. Ou seja, o objetivo dessa crítica era a conscientização do público. É por esse motivo que nos comentários feitos *a posteriori* e estrategicamente posicionados em meio à organização dos textos no livro, Jean-Claude escreveu:

Pouco defensáveis como crítica cinematográfica, estes textos que ficam presos ao enredo e ao conteúdo mais imediato dos filmes tiveram a sua função. A intenção era, no fundo, levar informações polêmicas para os leitores do jornal – usando às vezes os filmes como simples pretexto, visto que nada nos relacionava com eles além de sua presença no mercado brasileiro. Por isto, explica-se que estes textos tenham optado por uma linha conteudística (que faz horror à crítica universitária): é que este era o meio de atingir um público que, nos filmes, se prende essencialmente ao enredo.⁵²

Agora atente-se para o fato de como as coisas se entrecruzam a tal ponto que seria possível afirmar que algumas das hipóteses propostas neste projeto podem, de fato, vir a ser

⁵² BERNARDET, 2011, op. cit., p. 115.

provadas cientificamente. Num artigo bastante recente, retrato de sua tese de doutoramento, Margarida Adamatti, em certo ponto, tece as seguintes ponderações:

Não era por preferência pessoal que Jean-Claude Bernardet usava a crítica de conteúdo, *mas por necessidade ou falta de melhor opção*. No posfácio do livro “A significação do cinema”, de Christian Metz, Bernardet comenta que a matriz do pensamento da crítica brasileira é de conteúdo. Ele opõe-se a essa metodologia por sua incapacidade de atingir o específico cinematográfico. A mesma insuficiência vale para a crítica sociológica; ela consegue discorrer sobre tudo que fala o filme, menos sobre o filme. Por causa da falta de acesso à película na sala de montagem, Bernardet declara que teve de recorrer à crítica de conteúdo no livro “Brasil em tempo de cinema”. Essa atrelada à crítica sociológica, em 1972 [quando então Jean-Claude trabalhava na tradução do livro de Metz], ainda parecia o melhor método disponível: ela “ainda dá bons frutos mas parece chegar ao final de suas possibilidades”. Em seus escritos, Bernardet continuamente procurou um método para escrever suas críticas. Realizando diversas autorreflexões sobre seu trabalho, ele comentava a falta de critério metodológico para realizar a crítica: “Não encontrei até agora um método de trabalho que me satisfaça e que possa revelar ao máximo os filmes dos quais falo”.⁵³

Diz Adamatti: “mas por necessidade ou falta de opção”... Não seria isso o mesmo dito acima por Barthes?! Do mais a mais, a atividade crítica de Bernardet entre 1963 e 1964 no Última Hora de certo modo ecoou ainda em 1967, por motivos já apontados, na redação de *Brasil em tempo de cinema*. E isso vai deixá-lo depois bastante insatisfeito, como vimos. Ou seja, o ‘Jean-Claude crítico’ e o ‘Jean-Claude ensaísta’ coincidem, pelo menos, no tom da escrita crítica e ensaística *conteudística*, na maneira como aborda os objetos a partir de certos pressupostos epistemológicos e de certas estratégias narrativas que se prendem ao enredo fílmico. Como *linguagem*, no sentido barthesiano, esses escritos em interface revelam, portanto, “objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das ideias, das paixões intelectuais”, ou “uma *necessidade*”⁵⁴. Com o passar do tempo, porém, Bernardet tenderia a mudanças bastante radicais em seus pensamentos crítico, ensaístico, historiador...

Referências bibliográficas

Livros

BERNARDET, J-C. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

⁵³ ADAMATTI, Margarida M. Crítica ensaística e resistência política em Jean-Claude Bernardet: o caso Lição de Amor. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 27, jun. 2014, p. 123 - grifo meu.

⁵⁴ BARTHES, Roland. *Op. cit.*, 1970, p. 163.

_____. *O autor no cinema: a política de autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense: Universidade de São Paulo, 1994.

_____. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.

_____; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2008.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou O ofício de historiador*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

METZ, C. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MOURÃO, Dora et. al. (Orgs.). *Jean-Claude Bernardet: uma homenagem*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007.

Capítulos de livros

BARTHES, Roland. O que é a crítica? In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BERNARDET, Jean-Claude. Na época do “Suplemento Literário“. In: _____. *Trajatória crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 22.

DE CERTEAU, Michel. A operação historiográfica. In: _____. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011, p. 47.

KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência“ e “horizonte de expectativa“: duas categorias históricas. In: *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006, p. 310.

ORICCHIO, Luiz Zanin. O romance de formação de um crítico. In: BERNARDET, Jean-Claude. *Trajatória crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 11.

SOUZA, Carlos Roberto. Bernardet e a Cinemateca Brasileira. In: MOURÃO, Dora et. al. (Orgs.). *Jean-Claude Bernardet: uma homenagem*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007, p. 112.

Artigo em periódico

ADAMATTI, Margarida M. Crítica ensaística e resistência política em Jean-Claude Bernardet: o caso Lição de Amor. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 27, jun. 2014, p. 123.

MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A. da. (Org.) *Repensando a história*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 37-64.

PARIS, Robert. A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um “vaudeville”, *Revista Brasileira de História*. São Paulo/Rio de Janeiro: ANPUH/Marco Zero, v. 8, n 15, set. 87-fev. 88, p. 84.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? Trad. Bruna Torlay. *Remate de Males*, Campinas-SP, (31.1-2), jan./dez. 2011, pp. 13-14.

Depoimentos

BERNARDET, Jean-Claude. *Jean-Claude Bernardet (depoimento, 2013)*. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, 2013.

_____. *Jean-Claude Bernardet (depoimento, 2007)*. São Paulo, Biblioteca Mario de Andrade/Projeto Memória Oral, 2007a, pp. 1-2.

Dissertações e teses

MORAIS, Julierme. *Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro*. 2014. 438 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

ZUFELATO, Guilherme de Souza. *Interlocuções Arte/Sociedade – História/Estética: reflexões em torno da trajetória artística de Amácio Mazzaropi no cinema*. 2015. 199 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.