

Um crítico contra a estética da miséria

Maria Guimarães e Neldson Marcolin

Jean-Claude Bernardet não alivia. Crítico severo do atual cinema brasileiro, atira contra o uso constante da miséria como tema de documentários. “Ela nunca cria problema político porque gera um discurso do consenso, além de chamar a atenção para a piedade, a bondade e a lamentação da infelicidade”, disse. “Essa miséria tão abundantemente mostrada pelos documentários, se fosse inserida no sistema como um todo, as coisas poderiam mudar de significação e perspectiva.” Uma vez estetizada, a miséria se torna despolitizada. “É um grande achado da classe média”, observou.

Na universidade, Bernardet não foi menos incisivo. Nos anos 1980, na sua segunda passagem pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), percebeu que boa parte das teses dava mais valor à introdução teórica do que ao objeto de pesquisa. “Cortei essa prática com meus alunos”, contou. Para ele, primeiro é preciso tentar entender e questionar o objeto de estudo e saber o que o estudante quer do objeto para só depois utilizar a informação teórica.

Já como crítico de cinema, marcou posição ao entender que uma das razões de ser da crítica é o diálogo com a criação e a produção do filme. E essa interação só poderia acontecer se a análise da obra estivesse voltada para o que se faz no Brasil. Escrever sobre os trabalhos de Ingmar Bergman, Federico Fellini e Michelangelo Antonioni era inútil para Bernardet. “Eles nunca me leriam e não haveria a interação desejada.”

De origem francesa, Jean-Claude Bernardet

nasceu em 1936 em Charleroi, na Bélgica, onde o pai estagiava em uma fábrica. Veio com a família para São Paulo quando tinha 13 anos, mas ficou imerso no pequeno mundo francês até os 21 anos. Os cursos realizados no Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai) foram os responsáveis por colocá-lo em contato com o Brasil real. Em seguida, a frequência em um cineclube paulistano e na Cinemateca Brasileira o ajudou a se estabelecer na sociedade e na cultura brasileiras como um participante influente.

Na Cinemateca, Bernardet conheceu Paulo Emílio Salles Gomes, então um dos mais respeitados críticos de cinema, colunista do Suplemento Literário de *O Estado de S.Paulo*. O contato se mostrou frutífero, em especial para o jovem cinéfilo, que começou a escrever para a imprensa e se tornou um dos principais interlocutores da geração de cineastas que fizeram o Cinema Novo. A entrada para o mundo acadêmico ocorreu em 1965 na Universidade de Brasília (UnB), num período em que não havia professores formados em cinema e era necessário contratar profissionais da área. A partir de 1967 começou na ECA-USP. Mas foi “aposentado” por força do Ato Institucional nº 5 (AI-5), decreto baixado pelo governo militar em dezembro de 1968, e ficou sem poder ensinar em universidades públicas.

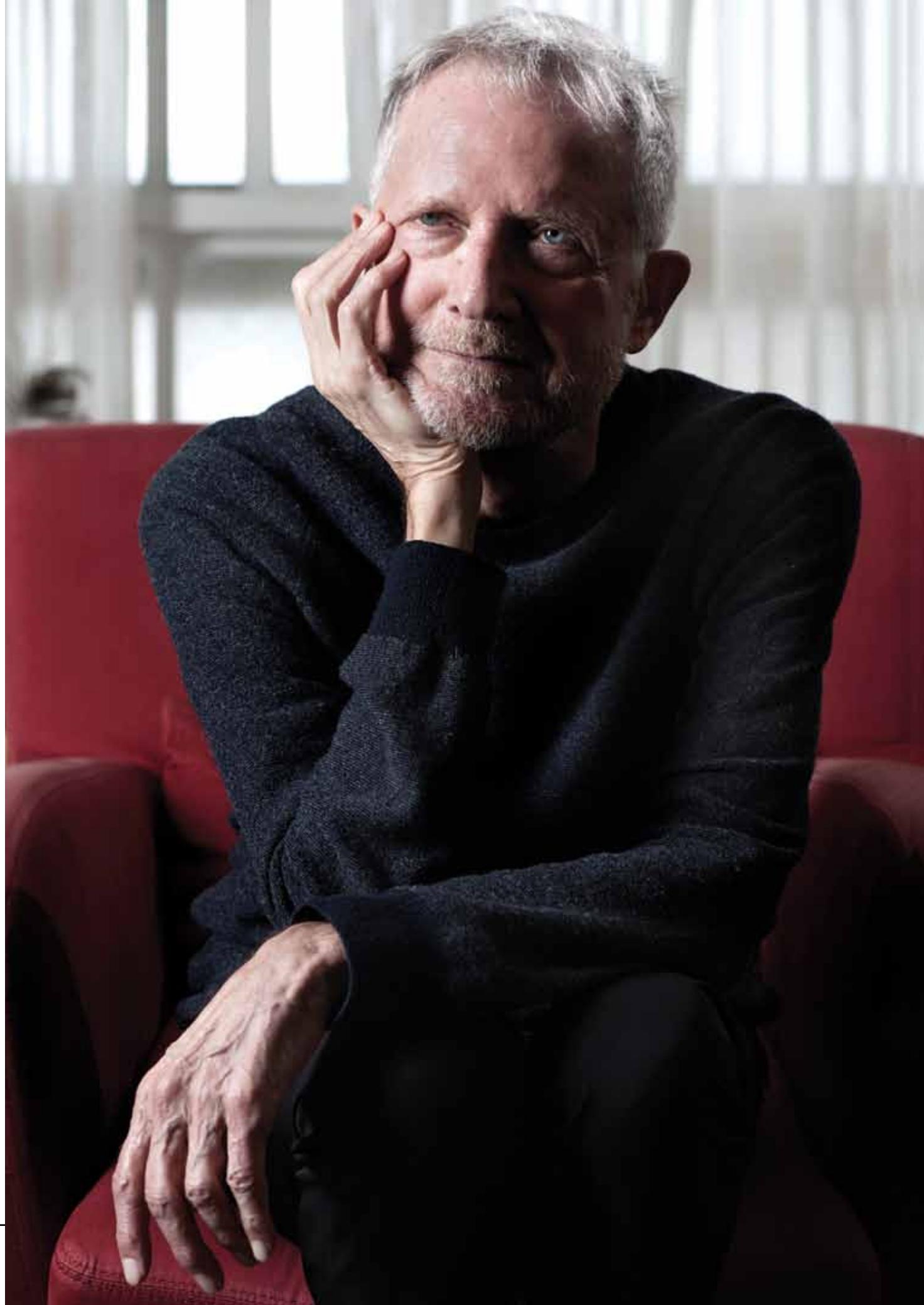
Por 11 anos trabalhou no Instituto Goethe dando cursos sobre cinema. Após a Lei da Anistia, aprovada em 1979, voltou à universidade. Sem nunca ter completado o ensino médio nem ter feito graduação, recebeu o doutorado por notório saber. Em

IDADE 78 anos

ESPECIALIDADE
Cinema

FORMAÇÃO
Universidade de
São Paulo
(doutorado)

PRODUÇÃO
23 livros
(ensaios, ficção,
coletânea de artigos,
autobiografia
e roteiros)



1991, ele submeteu e teve aprovado um projeto temático, na primeira chamada do programa na FAPESP. Tratava-se de pesquisar filmes sobre São Paulo com o propósito de produzir um média metragem que fosse uma colagem de filmes que falasse da cidade. O produto desse temático foi o ensaio cinematográfico *São Paulo - sinfonia e cacofonia*, concluído em 1994.

Hoje aposentado da USP, continua sendo convidado para colaborar com roteiros e atuar como ator – atividade mais constante nos últimos anos. Foi casado com Lucila, também professora de cinema, com quem teve Ligia, que mora nos Estados Unidos. Autor múltiplo, com produção em teoria do cinema, ensaios, ficção, autobiografia e roteiros, atualmente escreve pouco, quase sempre em seu blog (jcbernardet.blog.uol.com.br).

Uma série degeneração da retina chamada maculopatia limita drasticamente sua visão. Abaixo, a entrevista que Jean-Claude Bernardet concedeu à *Pesquisa FAPESP*.

No livro autobiográfico *Aquele rapaz, a impressão que se tem é a de que você faria ou estudaria literatura e não cinema. Por que uma coisa e não outra?*

Pertenço a uma família que lia muito, rigorosamente todos os dias, sem exceção. Eu e meu irmão líamos desde os cinco ou seis anos. Meu presente de aniversário de 18 anos foi a autorização para ler Sartre, Simone de Beauvoir e

Camus, que até então estavam proibidos em casa. Nessa época comecei a trabalhar na editora Difel, a Difusão Europeia do Livro, cujos autores principais eram esses que citei. Trabalhei também na Livraria Francesa. Então vocês têm razão em pensar que havia um caminho literário natural para mim. O que aconteceu é que na livraria e na editora eu continuava preso dentro daquele pequeno mundo em que se falava apenas francês e achei que devia romper com isso. Só não podia ser radical porque tinha o salário que me sustentava. Decidi, por isso, fazer um curso no Senai.

Como se deu essa ruptura?

Já que eu estava na editora, comecei a fazer cursos de artes gráficas e completei

dois deles. Como não terminei o secundário [ensino médio], os dois primeiros diplomas que tenho são os do Senai. Foi um corte brutal na minha vida porque ninguém falava francês lá e eu falava português muito mal. Por outro lado, houve um choque social. Eu venho de uma família de classe média relativamente cultuada, do ponto de vista político e cultural. Uma família que ia ao teatro e ao cinema. Meu pai participou da Resistência Francesa durante a guerra. E no Senai estavam pessoas simples, imigrantes de outros estados. Houve também um choque cultural no seguinte sentido: esses cursos tinham uma grande base no desenho. Eu desenhava e continuo desenhando muito mal, mas tenho grande facilidade para composição. Fazíamos, por exemplo, a

eu continuasse trabalhando na livraria e na editora. Ao lado da livraria, havia um cineclube, na Galeria Califórnia, que liga as ruas Barão de Itapetininga e Dom José Gaspar, no centro de São Paulo, com Fachada para as duas ruas. Um dia fui com um amigo ver o que acontecia lá. Era um cineclube que não projetava. A cada semana escolhiam um filme que estava ou que iria entrar em cartaz. Assistíamos no cinema e debatíamos no cineclube. Uma pessoa era escolhida e falava por 20 ou 30 minutos sobre o filme. Durante essa exposição analítica, ninguém intervinha. Em seguida, abria-se uma roda de discussão. Quando apareceu um filme francês me convidaram para falar, dada minha origem. Falei num português tosco, mas fui muito bem aceito. Meses depois, houve

eleições para a diretoria, fiz parte da chapa, fomos eleitos e a partir disso fiz contato com a Cinemateca de São Paulo. Minha interpretação desses fatos é a de que continuo sendo um imigrante. Os franceses não formaram uma colônia aqui, não houve operários franceses que vieram colonizar ou trabalhar em massa no Brasil, como aconteceu com japoneses e italianos, por exemplo. Para mim, as atividades sobre cinema representaram também uma inserção na sociedade brasileira. O Senai era uma área de conflito por causa da diferença social. Já no cineclube e na Cinemateca estávamos mais ou menos no mesmo nível

cultural e social e, portanto, havia um diálogo que se estabelecia. O que eu fazia tinha retorno. Na Cinemateca conheci o Paulo Emílio Salles Gomes, um encontro fundamental na minha vida. E o Paulo, que era duas gerações à frente da minha, foi, digamos, o primeiro adulto que me levou a sério, que achou que eu tinha alguma competência. Ele criava desafios para mim e dizia para eu me virar e resolver.

Foi nesse momento que você começou a escrever no Suplemento Cultural do Estadão?

O Paulo faria uma viagem longa e antes montou um grupo para escrever artigos no lugar dele, em comum acordo com Décio de Almeida Prado, que era o editor

Paulo Emílio foi o primeiro adulto a me levar a sério, que achou que eu tinha alguma competência

capa de um livro ou uma página inteira para anunciar geladeira e outros exercícios. O professor, em geral, elogiava meu trabalho porque tenho um certo senso de como equilibrar uma massa de texto com imagens. O essencial do curso era a concepção. Só que os outros alunos desenhavam, mas não tinham a menor ideia de composição, de onde colocar o objeto, os dizeres, sobre o tamanho de letra, coisas assim. Por outro lado, desenhavam com muitos detalhes. Eles não entendiam a razão do meu sucesso no curso.

Lá você começou a conhecer o Brasil real.

De certa forma, o ingresso no Brasil se deu pelo Senai. Foi um rompimento com o mundo exclusivamente francês, embora

do suplemento. Esse grupo incluía Rudá de Andrade, Gustavo Dahl, que estava no cineclube Dom Vital e na Cinemateca, Fernando Seplinski e eu. Quando Paulo voltou, reassumiu a coluna e me pediu para alternar com ele. Passei a escrever com mais regularidade. Meus artigos faziam bastante sucesso.

Nesse período, final dos anos 1950 e começo dos 1960, houve uma intensa atividade na Cinemateca. Como foi isso?

Havia um público selecionado que se interessava por cinema. Não tinha estudantes de cinema porque na época não existiam cursos, mas sim jovens interessados, críticos e pessoal de teatro. Fizemos o festival francês, o russo-soviético e o italiano, que compunham uma grande retrospectiva. Outros, o tcheco-polonês, por exemplo, era um festival de atualidades, trazendo para o Brasil cineastas completamente desconhecidos aqui. Em 1961, a Cinemateca – com Rudá, Maurício Capovilla e eu – organizou uma noite de Cinema Novo, isso antes da expressão existir e de aparecerem os longa-metragens desses novos cineastas. Nós – principalmente o Rudá – tivemos a percepção de que estava se desenvolvendo uma geração de diretores de cinema totalmente diferente dos que existiam. Apresentamos os curta-metragens *Aruanda*, de Linduarte Noronha, *O poeta do castelo*, sobre Manuel

Bandeira, de Joaquim Pedro de Andrade, um filme de Paulo César Saraceni e outro de Trigueirinho Neto. Glauber Rocha não veio, mas Saraceni estava aqui e houve uma briga gigantesca.

Por quê?

Os cineastas paulistas consideravam que aqueles filmes não estavam montados, começavam com planos longos, como o de Bandeira, em que ele aparece andando na rua. Era o início de um novo ritmo que depois foi se afirmando nos longas. Era um novo olhar sobre as pessoas filmadas. Os cineastas paulistas que assistiram àquilo eram todos, digamos assim, dos anos 1950, com outras formas narrativas, outra concepção de montagem.

Quem eram eles?

Nem me lembro de todos. Mas um deles era César Mêmolo Jr., que foi o mais agressivo. Dizia que aquilo não era cinema. Tinha outros, como Carlos Alberto Souza Barros, que depois foi para o Rio. O nosso grupo aderiu totalmente à novidade. O *Estadão* deu uma página inteira para anunciar esse festival.

Você conseguiu entender aquele novo cinema?

Sim, nós tínhamos a consciência de que algo novo estava acontecendo e que era por aí que iríamos e queríamos afirmar isso. Eu, como crítico nascente que era, nunca concebi – inicialmente sim, mas depois mudei de ideia – o crítico como produtor de textos avaliativos e analí-

ra dar palestras sobre o método crítico, que eu não tinha a menor ideia de qual era. Aí me veio algo claro. O único leitor que me importava era o Fellini. E o que eu tinha escrito jamais chegaria até ele. Naquele momento entendi que um dos trabalhos da crítica era o diálogo com a produção e a criação. Para isso, eu precisava trabalhar com filmes e assuntos brasileiros porque era a única possibilidade de haver diálogo. Ingmar Bergman, Fellini, Michelangelo Antonioni nunca me leriam e não haveria interação. Concebi a crítica como interação, e não apenas como análise e avaliação, depois de assistir a *A doce vida*.

Isso o ajudou a virar professor, a explicar essa concepção de crítica em aula?

Não. Nos anos 1950 e 1960 havia pequenos cursos de cinema. Comecei como aluno neles, depois fui convidado para dar aulas.

Havia bibliografia sobre cinema à disposição?

Tinha algumas referências. Para o professor, é muito importante ter acesso direto à obra, com menos mediação possível. Quando voltei para a ECA-USP em 1980, depois da Lei da Anistia, fui à biblioteca e vi que um terço das teses era uma grande introdução teórica. Havia Lacan, Barthes, estruturalismo... O objeto de pesquisa vinha depois disso e a abordagem era totalmente condicionada

pelas premissas teóricas colocadas na introdução. Com meus alunos, cortei essa prática. A informação teórica deve ser posterior. Primeiro temos de entrar em contato com determinado objeto, saber o que queremos dele ou o que se destaca nesse objeto – o filme ou o diretor ou o livro, qualquer coisa. E só a partir de todo o questionamento que vamos levantar em torno desse objeto é que temos que ter um instrumental, que pode ser eclético, inclusive, dependendo do questionamento que se faz. Eu dizia que eles trabalhavam de uma maneira medieval. Havia uma bíblia, que no caso era Aristóteles, e eles a substituíam por Roland Barthes ou Lacan ou outro teórico da moda. Como organização de

Concebi a crítica como interação, e não apenas como análise e avaliação, depois de assistir a *A doce vida*

ticos. Sempre achei que o crítico é um participante cultural pleno. Não foi a única vez que participei de atos desse tipo, portanto, isso fazia parte de uma afirmação de um trio, porque tinha Rudá, Capovilla e eu, mas, da minha parte como crítico, aquilo fazia parte de um trabalho, digamos, intrínseco. No início, quando comecei a escrever, escrevia dentro de uma certa tradição. Ou seja, o crítico avalia, analisa, julga, compara etc. Logo percebi que esse não deveria ser o trabalho do crítico mais ativo. A data em que essa ruptura ficou evidente para mim foi março de 1961, quando escrevi a crítica sobre *A doce vida*, de Federico Fellini, que teve uma enorme repercussão. Fui depois convidado pa-

pensamento não muda nada, porque o pensamento não é só um conteúdo. É também uma forma.

Isso aconteceu na USP, depois de sua passagem pela UnB. Como foi a experiência em Brasília?

Paulo Emilio foi em 1964 para o ICA, Instituto Central de Artes da UnB, onde fez um longo seminário sobre *Vidas secas*, o livro e o filme, que foi muito bem aceito. Na cabeça de Pompeu de Souza – futuro coordenador do que viria a ser o Instituto de Comunicações –, em 1965 se instituiria um pequeno curso de cinema. Os institutos, na UnB, poderiam se formar a partir de um tripé de três cursos iniciais. Já existia jornalismo, em 1965 teria cinema e em 1966 começaria o de televisão. Era um momento de modernização das universidades, que vinham introduzindo cursos e disciplinas já existentes na Europa havia algum tempo. As universidades não conseguiam contratar professores titulados nessas áreas porque os cursos não existiam. Portanto, chamavam pessoas do meio profissional que tivessem algum reconhecimento. Eu entrei assim na vida acadêmica. Cheguei em 1964 e saí em 1965. Fui um dos 223 que pediram demissão da UnB depois das invasões e interferências dos militares.

Além de você, quem dava o curso de cinema da UnB?

Paulo Emilio, Nelson Pereira dos Santos e Lucila Bernardet, minha mulher na época. Tínhamos a convicção de que estávamos construindo algo novo. A UnB era baseada em créditos e não em disciplinas, com maleabilidade de circulação. Havia 11 coordenadores, uma camada de professores e um exército de auxiliares de ensino. Quem dava aula realmente eram os auxiliares. O professor dava uma aula e o trabalho dos auxiliares era dividir e desdobrar essa aula em 10 ou em 20. Eram muitos jovens que estavam iniciando seus mestrados e ainda se sentiam muito próximos dos estudantes. No meu caso específico, não completei o secundário nem fiz graduação. Não tinha nenhum ranço acadêmico e o contato com os estudantes fluía bem.

Foi essa abertura que permitiu que você fizesse o mestrado incompleto mesmo sem ter se graduado em nenhum curso?

Paulo Emilio fez filosofia e Lucila era da área de letras. Nelson fez direito e nunca exerceu. Eu não tinha nada. Mesmo assim comecei o mestrado e não consegui terminar por causa da demissão, mas ele resultou no livro *Brasil em tempo de cinema*, escrito em Brasília e publicado em 1967.

Depois da UnB você foi para a ECA. Como chegou lá?

A USP estava na mesma situação da UnB com relação aos cursos novos. Não havia professores formados. Isso durou aproximadamente até 1971, quando se formaram as primeiras turmas e imediatamente alguns dos recém-formados ingressaram

missão dos 223, a UnB ficou praticamente sem corpo docente. A reitoria teve de criar uma comissão de reestruturação do ICA, que chamou professores para diversos setores do instituto. Para Cinema, chamaram Capovilla e eu. A essa altura eu era professor da USP e não podia trabalhar em outro estado sem autorização da reitoria. Então Rudá me cobria. Ele remanejou a grade horária para que eu desse por algumas semanas uma carga maior, depois me liberava para a UnB e eu continuava na ECA.

Grande amigo!

Rudá foi extraordinário. E não só comigo. Eu alternava meu tempo entre São Paulo e Brasília. Quando estava em Brasília, no início de 1969, nesse momento de curso

intensivo para recuperar o semestre, o AI-5, editado em dezembro de 1968, me alcançou. Um dia fui avisado de que a UnB deveria interromper qualquer contato que tivesse comigo imediatamente. Era o resultado da lista dos 25 professores da USP que tinham sido cassados pelo regime. Como eu não sabia bem o que ia acontecer, fiquei escondido. Quando voltei a São Paulo, Rudá me pediu que eu fosse à ECA. Rapidamente, ele recebeu um ofício do diretor da ECA, dizendo que sabia que eu tinha penetrado nas dependências da USP, o que era proibido. Ele respondeu em uma carta admirável dizendo que sim, que eu ha-

via estado na universidade a pedido dele, com a finalidade de retirar meus pertences e de fazer um balanço do que tinha sido feito até então. Disse também que não era tarefa do chefe de departamento proibir a entrada de alguém. A carta é extraordinária, sem uma única palavra que destoe do vocabulário protocolar e dizendo tudo o que havia para dizer. Foi um ato de coragem.

Você fez o quê?

Fiquei 11 anos fora da USP e só voltei quando a universidade aplicou a Lei da Anistia. Vários professores retornaram, como José Arthur Giannotti, Vilanova Artigas, eu. Outros não, como o Fernando Henrique Cardoso.

Quando voltei à ECA-USP, notei que um terço das teses era uma grande informação teórica

no mestrado e no corpo docente. É o caso, por exemplo, de Ismail Xavier [ver entrevista em Pesquisa FAPESP nº 94], que fez parte da primeira turma da ECA, era um aluno brilhante e assim que se formou foi convidado. A partir desse momento, houve um fechamento total para quem não era graduado. Quando comecei na ECA eu já era procurado pela polícia em São Paulo. Rudá de Andrade era o chefe do departamento, que na época era Cinema, Televisão e Teatro. Ele pediu que eu fizesse algumas palestras, usando terno e gravata. Fiz e ele esperou a reação. A reitoria não se mexeu, a polícia não reagiu. A partir disso se deu a formalização de um contrato que ocorreu no segundo semestre de 1967. Ocorre que, com a de-

Como sobreviveu nesse período?

Esses estão entre os melhores anos da minha vida. Primeiro, porque a lista dos cassados foi um erro da ditadura. A cassação nos deu uma projeção internacional imediata. Na época eu era só um professor com um livro publicado. De repente, fui associado ao Fernando Henrique, Giannotti, Florestan Fernandes, Mário Schenberg e outros famosos. Cresci do dia para a noite. Mas, de qualquer jeito, eu tinha perdido tudo em 1964, em 1965 e outra vez em 1969. Estava ficando meio cansado. Das duas primeiras vezes aguentei bem, mas em 1969 já tinha uma filha e certos compromissos financeiros.

Você foi preso?

Fui interrogado, mas não preso. Estive no Chile no festival de Valparaíso quando já havia muitos brasileiros exilados lá. Comecei a fazer contatos e abriu-se a possibilidade de eu lecionar numa universidade perto de Santiago. Expliquei para Lucila qual era o plano e a resposta dela foi surpreendente: “Não vou para o Chile porque vai acontecer lá o mesmo que aconteceu aqui”. Isso foi em 1969, Eduardo Frei ainda era o presidente e Salvador Allende estava em campanha. Não sei como ela teve essa visão. Foi categórica em relação ao Chile e acertou em cheio.

E qual foi sua decisão?

Fiquei aqui e trabalhei em uma faculdade privada nova, de São José dos Campos. Mas durou pouco porque a repressão estava atuante, de olho nos professores. Achei melhor sair. Trabalhei por um tempo com João Batista de Andrade como codiretor em quatro filmes que contavam a história do cinema paulista, em um projeto da Comissão Estadual de Cinema. Eu estava cassado e não podia receber dinheiro público e foi preciso uma pessoa me emprestar o nome, que consta nos créditos. Em seguida fui descoberto pelo Instituto Goethe. Não falo alemão, mas eles gostaram de mim e passei a dar aulas. Houve dois Goethe muito importantes no Brasil: o de Salvador e o de São Paulo. Os diretores dessas duas filiais enfrentaram a ditadura na medida do possível e tive-

ram uma política cultural inteligente. Eu dava aulas de cinema e eles me pagavam regiamente. Com o que eu recebia podia viajar pelo Nordeste para ajudar a organizar cineclubes, falar de métodos de debates, participar de programações de filmes sem chamar a atenção da polícia, mas tendo uma margem de discussão. Ensinava também um pouco de autocensura, porque não adiantava provocar um debate maravilhoso numa semana e não ter mais debate na semana seguinte.

Até quando ficou no Goethe?

Até 1978. Em São Paulo, o diretor conseguiu que financiassem seminários, que eu organizava. Certo dia, recebi um comunicado do instituto, em Salvador, dizendo que tinham recebido um aviso da

gigantesca de documentos, com todos os artigos, os cargos, tudo que já produziu e mais um longo memorial com a narrativa de sua vida intelectual. Fiz tudo isso e escrevi um texto de 100 páginas. Não é preciso orientador, nem cursar disciplinas. Tinha cinco juízes e quatro deles se recusaram a arguir por motivos políticos, consideravam ser óbvio que não era necessário. O único que perguntou alguma coisa foi o Sábato Magaldi, que encontrou uma falha monumental: esqueci de colocar bibliografia. Ela estava no computador, mas na hora de imprimir esqueci a bibliografia. Era algo inaceitável, mas acabei obtendo o doutorado.

Vamos voltar a falar de cinema. Em Brasil em tempo de cinema, de 1967,

você relaciona o Cinema Novo à classe média, feito por cineastas dessa classe e dirigido para ela. Os diretores de cinema não gostaram e o livro rende polêmicas até hoje. Quase 50 anos depois, você mudaria algo no livro?

As coisas que eu faria diferente, deixo para lá, porque o que foi, foi. Além de toda a gritaria que houve, a crítica mais pertinente ao livro partiu da Zulmira Ribeiro Tavares, que disse que meu conceito de classe média não tinha nenhum fundamento sociológico. Fiquei bastante chocado, mas me dei conta de que ela tinha razão. Depois, pensei o seguinte: até meados dos anos 1950, quando

começamos a ter alguma reflexão sobre a classe média, não tínhamos bibliografia. A bibliografia sobre a intelectualidade, os artistas, só aparece um pouco mais tarde. Quando Arnaldo Jabor fez *Opinião pública* [1967], ele também não tinha bibliografia e se apegou a um conceito de classe média de John Stuart Mill, que não se aplica ao universo social mostrado pelo filme. Acho que foi uma falha minha no livro, mas era também um momento histórico da sociologia. Não tínhamos retaguarda.

O argumento não desmonta seu livro?

Não desmonta, mesmo que as questões não tenham sido bem fundamentadas do ponto de vista teórico. Ainda assim

A lista dos professores cassados foi um erro da ditadura por nos dar uma projeção internacional imediata

embaixada da Alemanha para interromper todo o contato comigo. Avisaram que eu receberia tudo, mas não continuamos. Nesse período todo publiquei livros, fiz o jornal *Opinião* e escrevi um pouco no *Movimento*.

Quando você fez o doutorado?

Durante os anos 1980, a Dora Mourão, que era chefe de departamento, me disse que estava ocorrendo a diminuição do corpo docente da USP, que já tinha atingido algumas categorias e a próxima seria a dos professores convidados. Eu sempre tinha sido dessa categoria. Ela avisou que eu teria de fazer o doutorado e pedi à USP um por notório saber. Para conseguir, é preciso fornecer uma lista

foi importante. A tal ponto que quando o festival *É tudo verdade* fez uma homenagem aos meus 70 anos, Eduardo Coutinho disse publicamente que o filme *Cabra marcado para morrer* é uma resposta às questões que eu coloquei no livro. Ele diz textualmente: “Fiz *Cabra* para ele”. Isso está publicado na última versão do *Brasil em tempo de cinema* [Companhia das Letras, 2007], foi uma transcrição da fala dele, aceita por ele. O livro tem uma longa trajetória.

Mas lhe custou algumas amizades.

O que me custou muitas amizades foi mais *Cineasta e imagens do povo*, livro de 1985, em que eu falava dos conflitos ideológicos e estéticos dos cineastas e como eram usadas as imagens do povo. No Brasil, as pessoas me atacaram muito por causa dessas discordâncias ideológicas. Um dos que mais me atacaram na imprensa foi Glauber e de uma forma sistemática. É evidente que todos imaginam que Glauber e eu estávamos brigados. Nunca briguei com ele, ele nunca brigou comigo e sempre nos entendemos muito bem. Era tudo jogo de cena. Eu nunca respondi e ficava por isso mesmo. Entre nós nunca tivemos uma palavra ácida. Quando o encontrava depois das críticas era normal. Mas sei que as pessoas não acreditam nisso.

Incomoda a você a relação de compadrio entre críticos e artistas?

O meio é absolutamente promíscuo. Quando estive no jornal *Opinião*, no Rio, eu evitava frequentar os mesmos bares e rodas de cineastas. Fui no Antonio's, que era o centro disso tudo na época, com Gustavo Dahl para conhecer Paulo Francis e nunca mais voltei. Essas rodas são perversas ao crítico. Sempre manteve distância.

No mesmo depoimento de Eduardo Coutinho sobre você, ele disse que o melhor que se pode dizer de uma crítica é quando ela corresponde ao desafio de um filme. Você, como crítico, concorda com isso?

A frase é bonita. Para mim faz sentido

não apenas ver o filme, mas através dele perceber qual é o projeto do cineasta. Esse projeto não é necessariamente verbal, porque não pode ser totalmente verbalizado, já que há uma série de fatores, de audácia, de desejos, de frustrações... Acho que posso dizer que tive muita intuição quando vi o *Cabra*. Logo depois de sair a crítica, Coutinho me telefonou, porque estava impressionado. Bastante tempo depois, me disse que, antes de fazer o *Cabra* e durante a filmagem, ele lia Walter Benjamin, que não é citado no filme. Quando viu que meu texto acabava com uma citação do Benjamin, ele não acreditou. Nunca fui amigo do Coutinho no sentido de ir tomar cerveja com ele. E nunca soube que ele lia Benjamin. Mas percebi que den-

você fizer um filme sobre Almeida Jr. na Pinacoteca do Estado, se fizer o *Cabra* ou se entrevistar sem-teto na rua, esses três filmes, que não têm nada a ver um com outro, recebem a mesma denominação genérica de documentário. Agora, o *Cabra* é um marco. Não acho que se possa falar em antes e depois, porque Coutinho teve uma atitude corajosa de enfrentar a situação política da época de uma forma específica e particular. O que ele fez é o que falta no cinema brasileiro atual, distanciado de qualquer problema mais relevante da sociedade brasileira. Acredito que o cinema inteiramente patrocinado, subsidiado, financiado, paga um preço político. No *Cabra*, há a questão da ditadura, da situação nordestina, das ligas camponesas... Mas não é uma reportagem. Por isso é importante essa questão da teoria da história, é uma reflexão sobre perdas constantes, resgates constantes. A maioria dos filmes feitos hoje no Brasil é politicamente inexpressiva.

A que você atribui o momento atual do cinema brasileiro não muito feliz?

Uma das explicações fáceis é a questão do subsídio. Não se tocam em alguns temas. Tive relações intensas com vários documentaristas, vi montagens, versões. Um deles me disse, certa vez, que os desastres ambientais da Petrobras são enormes. Sugerir então que ele fizesse um filme sobre isso. Ele me respondeu que, se o fizesse, o cinema brasileiro acabaria. Sabemos que a Petrobras é uma forte patrocinadora do cinema. Uma das questões que se coloca num certo nível de documentário é a horizontalidade. A horizontalidade da miséria nunca cria problema político, porque ela gera um discurso do consenso, além de chamar a atenção para a piedade, a bondade e a lamentação da infelicidade. Já sugeri várias vezes que a evolução do cinema devia se dar no sentido de uma verticalidade e que essa miséria tão abundantemente mostrada pelos documentários, se fosse inserida no sistema como um todo, as coisas poderiam mudar de significação e perspectiva. Acho que há uma grande

A horizontalidade da miséria nunca cria problema político porque gera um discurso do consenso

tro do *Cabra* tem uma teoria de história embutida. Percebi essa história, relatei isso por causa das minhas leituras, e não das leituras dele, e depois percebemos que estávamos na mesma sintonia. Anos depois viajamos juntos para o Canadá e conversamos muito sobre *Jogo de cena*, outro filme dele, de 2007, e sobre o processo de entrevista. Sobre o *Cabra*, nunca conversamos. Para mim foi um grande momento de realização como crítico.

Pode-se dizer que *Cabra marcado para morrer* foi um marco entre os documentários já produzidos no Brasil?

A palavra documentário tem pouca profundidade. Dá para usar para tudo. Se

despolitização da miséria. A miséria é um grande achado da classe média. É um discurso que não cria nenhum problema. Fica a ilusão de que se está abordando questões de miséria ou de sem-teto, que estamos fazendo alguma coisa. Mas não estamos fazendo nada.

Outra reclamação constante é sobre a pobreza dos roteiros.

A importância do roteiro provém muito da desimportância da produção. Como não se consegue produzir, você faz roteiro, refaz o roteiro, faz curso de roteiro, tem concurso de roteiro... Sem produção e sem toda uma máquina para produzir isso – inclusive a dramaturgia – não se tem nada. Não é que a dramaturgia não seja importante, ao contrário.

Mas, se não estiver no quadro da produção, não resolve. É preciso ter em vista um conjunto imenso de parâmetros. De como filmar, ter o circuito de distribuição antes de filmar, o filme mirar o público certo etc. Precisamos criar um sistema de produção em que entra a dramaturgia. Sozinha ela não resolve. Pode-se fazer o mais fantástico filme, mas isso não o colocará necessariamente no Cinemark.

Hoje você está mais voltado para o chamado Cinema Marginal?

O meu gosto seria estar na produção e realização de filmes políticos. A única coisa que eu não gosto dessa expressão é o fato de ela vir marcada por um movimento dos anos 1960, que é o Cinema Marginal, tocado por grandes cineastas como Júlio Bressane ou Rogério Sganzerla, entre outros. Isso é muito ruim para as jovens gerações. Eles têm que se livrar dessas referências. Parece simples, mas não é: o peso dos anos 1960 nos ombros dos jovens cineastas, dos estudantes, essa referência eterna ao Cinema Novo, ao Cinema Marginal. *O bandido da luz vermelha* [1968] continua sendo um filme admirável, a atuação da Helena Ignez, em *A mulher de todos* [1969], é espantosa. A questão é como lidar com a tradição – se ela é opressiva, não estimula a criação.

Há algum movimento ocorrendo neste momento no cinema brasileiro?

Faz uns cinco anos descobri um livro chamado *Cinema de garagem, um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI*. Os autores são Dellani Lima e Marcelo Ikeda, de Fortaleza. Eu sabia que no Ceará tinha novidades, mas com esse livro ficou claro que havia uma produção consistente. Antes eu já conhecia o Kiko Goifman, que dirigiu *FilmeFobia* em 2008, no qual participei como ator. Comecei a falar com essas pessoas. Essa expressão, Cinema de Garagem, tem muitos interesses – um deles é que não vem de fora, como *Nouvelle Vague*, nem da imprensa. Veio de quem faz cinema. Além disso, há uma cinematografia de Recife, em Pernambuco, que é a mais combativa atualmente, feita

Falei francamente que o roteiro era ruim e eles voltaram dois meses depois. Tinham mudado tudo e a ideia é que eu seria um dos personagens. Topei, com a condição de trabalhar apenas como ator, sem mexer no roteiro. Isso marcou uma virada total. Atualmente eu estou em cartaz com *O homem das multidões* [2012], de Marcelo Gomes e Cao Guimarães, em que fui contratado para fazer um papel. Acabo me envolvendo com uma forma de fazer cinema, o interesse por um projeto, a criação de ligações intensas e a possibilidade de discutir com os diretores seus roteiros.

Você enxerga cada vez menos. Qual é a estratégia para conseguir ver filmes?

Vejo filmes brasileiros, franceses ou latino-americanos, nessa ordem, porque não falo inglês e não consigo mais ler legendas. Mas a maior parte do tempo, como não consigo ver bem as imagens, me confundo muito. Invento histórias para mim mesmo. Vou muito ao cinema acompanhado porque minha percepção visual está baixando muito. Aparentemente, a doença está estabilizada. É uma degeneração da retina, uma das múltiplas formas da chamada maculopatia. Devido à doença, a pressão do olho aumenta e isso tem que ser combatido. Dá para conseguir isso facilmente com colírios. Ocorre que tenho reações alérgicas a colírios. Já tive sangramento

no olho, na pálpebra, no nariz... Isso é o que mais me preocupa. Não é diretamente a doença, mas um efeito colateral do colírio, que diminui a pressão ocular e também provoca outros problemas.

FilmeFobia mostra especificamente seu problema de visão.

Isso foram eles que pediram. Está no *FilmeFobia*, no *Pingo d'água* [2014], de Taciano Valério, no *Periscópio* [2013], também do Kiko, até que cansei. Também escrevi sobre o problema porque já me vi em situações muito aflitivas por não reconhecer as pessoas. Achei que seria bom falar. A divulgação proporcionada pelos filmes foi positiva, mas agora chega. ■

É preciso que os jovens cineastas se livrem do peso do Cinema Novo e do Cinema Marginal

por Marcelo Pedroso, Gabriel Mascaro e Kleber Mendonça, por exemplo.

Atualmente você trabalha mais como ator e roteirista do que como crítico. Por quê?

O fato de eu ter atuado em filmes é algo esporádico. Fiz *A cor dos pássaros* [1988], do austríaco Herbert Broeld, porque foi filmado na Amazônia e eu queria conhecer a região. A partir de um determinado momento eu realmente mudei. Quando Kiko me convidou para trabalhar no roteiro de *FilmeFobia*, ele veio aqui com um roteirista. Achei a ideia interessante, mas a historinha que tinham era péssima. Vejam, eu tenho uma grande qualidade: consigo dizer coisas muito duras sem que as pessoas fiquem ressentidas.