

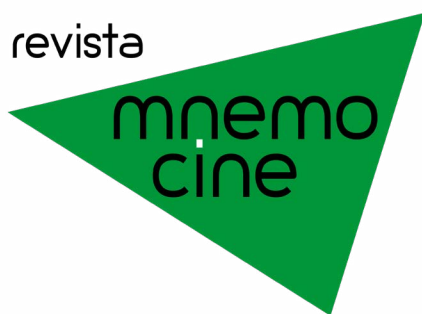
revista

mnemo
cine



très

revista



três out 2020

EDITORES

André Piero Gatti, Flávio de Souza Brito e Humberto Pereira da Silva

REVISÃO

Djamila Oliveira

DIAGRAMAÇÃO

Sísifo Magnani Gatti

PROJETO GRÁFICO

Ana Key Kapaz

PESQUISA DE IMAGENS

João Victor Nóbrega

ILUSTRAÇÃO DE CAPA

Herman Tacasey

CONSELHO EDITORIAL

Arthur Autran
Carlos Alberto Mattos
Felipe Salles
Ivonete Pinto
José Inácio de Melo Souza
Marília Franco
Sheila Schvarzman

Universidade Federal de São Carlos
Blog Rastros de Carmattos
Universidade Estadual de Campinas
Universidade Federal de Pelotas
Cinematoteca Brasileira
Universidade de São Paulo
Universidade Anhembi-Morumbi

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO

André Gatti, Bianca Dias, Carla Miucci, Carlos Alberto Mattos, Claudia Priscilla, Cristiano Burlan, Herman Tacasey, Humberto Pereira da Silva, Ivonete Pinto, José Inácio de Melo Souza, Kiko Goifman, Marília Franco, Orlando Margarido, Roque González Galván, Rubens Fabricio Anzolin

Revista disponível para download gratuito nos formatos EPUB e PDF

www.mnemocine.com.br

ISSN 1980 6590

índice

EDITORIAL

Número três

p. 3

PERSONAGEM - JEAN CLAUDE BERNARDET

Em torno de Bernardet -
uma apresentação
p. 4

Entrevista
p. 6

Diálogo peripatético entre Jean-
Claude Bernardet e Alberto em
"Ensaio sobre o fracasso"
p. 27

Sobre a experiência de
"A Destruição de Bernardet"
p. 30

Sobre as experiências de
"FilmeFobia" e "Periscópio"
p. 32 e p. 34

Operários e Bernardet;
O crítico diante do outro em filme
p. 36

HISTÓRIAS DO CINEMA

Recolher pelas mãos o gesto comocrystal
da memória: o cinemade Agnès Varda
p. 44

A mão estendida entre as utopias
p. 62

Marília Franco, Humberto Pereira da Silva
e Flavio Brito

André Gatti e Cristiano Burlan

Claudia Priscilla

Kiko Goifman

Carlos Alberto Mattos

Bianca Dias

Marília Franco

José Inácio de Melo Souza

Roque González Galván

Herman Tacasey

Rubens Fabricio Anzolin

Humberto Pereira da Silva

Ivonete Pinto e Orlando Margarido

NOTA HISTÓRICA

Por que desapareceram dos cinemas os "jornais" estrangeiros?
p. 66

CINEMA E... MERCADO

México y el resto de América Latina:
análisis comparado de sus mercados
cinematográficos (2000-2018)
p. 71

ANÁLISE FÍLMICA

O curta-metragem e as discussões sobre
memória em Baba 105 (2013)
p. 75

NOVOS OLHARES

Atrações que vêm do lixo (ou Eu não devo
nada à ninguém): os curtas-metragens
de Lincoln Péricles
p. 95

RESENHA

Fissuras e Fronteiras – o Coletivo
Alumbramento e o cinema
contemporâneo brasileiro
p. 108

ANEXO

Dossiê (1957-2020) – A produção de Jean
Claude Bernardet apresentada
cronologicamente: Livros, Coautoria,
Colaborações, Traduções, Prefácios,
posfácios, Periódicos, diários, Folhetos,
separatas, catálogos, publicações
internacionais, filmografia como roteirista/
diretor/ator
p. 113

SUBMISSÃO DE ARTIGOS PARA A EDIÇÃO QUATRO:

Até 11/12/2020 receberemos colaborações
para a edição QUATRO. As normas para
submissão de textos estão disponíveis em:
[http://mnemocine.com.br/index.php/revista-
-mnemocine/](http://mnemocine.com.br/index.php/revista-mnemocine/)

Olá, tudo bem?

Com muita alegria apresentamos aqui a **Revista Mnemocine 3 !!!**

Esta edição é dedicada a Jean-Claude Bernardet, buscando tanto registrar (uma pequena parte de) sua basilar trajetória no cinema brasileiro como, talvez especialmente, valorizar suas recentes incursões em outros campos da cultura e da arte, os diálogos com novas gerações de cineastas e avaliações sobre o cenário político nacional.

Além da tradicional **Entrevista**, agora mediada por Marília Franco, contamos com a colaboração de alguns de seus parceiros nessas últimas obras (Kiko Goifman e Cláudia Priscila / André Gatti e Cristiano Burlan), e do conselho editorial, trazendo ao final um extenso registro de sua produção.

Abrindo nossas seções temáticas, **Histórias do Cinema** traz uma abordagem panorâmica da filmografia de Agnès Varda por Bianca Dias e, a partir da obra de Silvio Tendler, Marília Franco

nos propõe uma reflexão sobre o papel do cinema na construção das utopias contemporâneas.

A coluna de José Inácio, **Nota Histórica**, enfoca a forte presença dos cinejornais estrangeiros nas salas de exibição brasileiras, e o mexicano Roque Galván, na seção **Cinema e... Economia**, efetua um diagnóstico comparativo dos mercados latino americanos entre os anos 2000 e 2018.

O curta-metragem Baba 105 (2013) mereceu uma detalhada **Análise Fílmica** de Herman Tacasey que, mais uma vez (tal qual na edição ZERO), nos presenteou com as belas imagens da capa e da entrevista.

Em **Novos Olhares**, Rubens Fabricio Anzolin explora os curtas-metragens de Lincoln Pércles e, concluindo nossa edição, Humberto Pereira da Silva **Resenha** o livro de Marcelo Ikeda dedicado ao Coletivo Alumbramento.

Abraços fraternais dos Editores e do Conselho Editorial,

www.mnemocine.com.br

personagem

Em torno de
Bernardet
—
uma apresentação



ilustração: Herman Tacasey

Na manhã de 1º de outubro de 2019, Jean-Claude Bernardet recebeu a Mнемocine em seu apartamento no Edifício Copan. Marília Franco conduziu a entrevista, que naturalmente se transformou na mais recente conversa para “botar os assuntos em dia” da longa relação entre os dois.

Marília foi sua aluna na primeira turma de cinema da ECA-USP, formando-se em 1970; em seguida, sua companheira de trabalho ao se tornar professora do Departamento. Desde então, atuando nas áreas de documentário e cinema educativo, Jean-Claude permaneceu uma de suas principais referências, aproveitando a ocasião para expressar sua admiração e gratidão.

Os editores de **Mнемocine**, Flávio Brito e Humberto Pereira da Silva, acompanharam o encontro, realizando intervenções pontuais. Matias Lancetti fez o registro em vídeo. Enrico Alchimim e Maria Carolina Soares, fizeram a transcrição.

Em seguida, afinados com o projeto pedagógico de **Mнемocine**, estimulamos a continuidade das pesquisas republicando duas importantes contribuições gentilmente cedidas por integrantes de nosso conselho editorial: o texto de abertura da

mostra “Cineastas e imagens do povo”, organizada por Carlos Alberto Mattos em 2010, no CCBB-Rio; e uma extensa revisão das publicações do autor, originalmente publicada no livro de Ivonete Pinto e Orlando Margarido, *Bernardet 80 - Impacto e Influência no Cinema Brasileiro*, Ed. Paco/Abraccine, 2017.

Esta documentação, fornecida pelo próprio Jean-Claude, teve a formatação mantida. Os textos até 1983 foram estabelecidos pela pesquisadora Elenice de Castro e estão disponíveis nas bibliotecas da ECA-USP, da Cinemateca Brasileira e do Museu Lasar Segall.

Já buscando contemplar suas interlocuções mais recentes, convidamos Kiko Goifman e Cláudia Priscila para um relato sobre a participação de Jean Claude em seus trabalhos, e transcrevemos trecho de um diálogo com Alberto, personagem interpretado por André Gatti no filme *Ensaio sobre o fracasso* de Cristiano Burlan, outro de seus frequentes parceiros.

Jean-Claude Bernardet

ABRINDO A PROSA PELO PRESENTE MOMENTO...

Marília Franco: Eu gostaria de saber o que você está fazendo, como tem acompanhado o cinema atual?

Jean-Claude Bernardet: Estou praticamente cego e surdo. Então meu acesso ao audiovisual atual é mínimo. Não enxergo a tela, nem a tela do computador. Para perceber o que escrevi tenho que usar a lupa. Portanto, é absolutamente impossível perceber o que está acontecendo e seu futuro. Amigos com quem convivo me trazem algumas ideias, mas não tenho essa inserção. Atualmente escrevo e publico em blog¹, porque, a não ser que eu peça ajuda de alguém, não tenho meios.

Então eu faço outras coisas. Por exemplo, atuo, escrevo sobre

a vida política em Belo Horizonte, obtendo com certos movimentos sociais a repercussão de determinadas ideias, como sobre o corpo crítico, dar entrevistas sobre o corpo médico. Mas não tenho como acompanhar; vou ao cinema mais para estar com amigos (ou amigas), porque não enxergo a tela.

MF: Mas você continua inserido num fazer audiovisual?

JCB: O tipo de filme que tenho atuado é, digamos, de produção precária, e bastante tradicional nas suas formas de linguagem: tem um personagem etc., sem propriamente uma inovação ou uso de recursos que o digital pode proporcionar. Além do mais, trabalho com pouquíssimos diretores, que não podem me dar o papel principal em todos os seus filmes. Durante os últimos 10, 12 anos eu trabalhei bastante, talvez faça um filme com Cristiano Burlan, mas desde Antes do fim (Br, 2018), não

fiz nada...

ATIVIDADE COMO PROFESSOR E RELAÇÕES COM O AMBIENTE ACADÊMICO

MF: Você não é um professor que professa.

JCB: Em 1965, em Brasília, com Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emílio, ainda operávamos no sentido de uma transmissão de conhecimento, passando por algumas etapas. Mas eu tive uma conversa, já na USP, com o Roberto Santos. Ele foi professor durante um tempo e eu disse para ele que a gente se comportava como pessoas que querem transmitir e que eu tinha percebido que cinema não era mais o nosso foco. O cinema fica sendo o nosso foco quando queremos transmitir um conhecimento, uma prática, mas a gente tinha que pensar que o nosso foco é sobre os alunos, porque o que produzimos não é cinema, mas a formação de estudantes. Essa conversa deve ter ocorrido aproximadamente em 1967 ou 1968.

Para mim foi uma grande mudança. Para o Roberto, era difícil aceitar. Não que ele não tivesse aceito, aliás essa conversa foi muito tranquila, mas o Roberto era basicamente cineasta, no sentido em que era mais uma pessoa de academia ou de atelier, onde tem um artista e uma turma

que vem absorver o conhecimento e as práticas desse artista. E, eu certamente era mais professor do que cineasta, do que artista. Então o que você está dizendo começou aí. E comecei a escrever sobre o curso de cinema, minha experiência em Brasília. É um livro de pedagogia que eu perdi naquele troço do AI-5, quando tive que sair pela porta dos fundos, rapidinho e aí nunca mais achei esse manuscrito. Então isso foi uma trajetória fundamental para o meu relacionamento com os estudantes.

O cinema fica sendo o nosso foco quando queremos transmitir um conhecimento, uma prática, mas a gente tinha que pensar que o nosso foco é sobre os alunos

MF: Quando lançou a primeira edição do *Cineastas e imagens do povo*², você dedicou o livro aos alunos que tinham debatido com você, isso não é uma generosidade comum na academia.

JCB: Mas não foi uma generosidade. Há um momento, quando uma pesquisa está acabada, ou considerada acabada, mas o texto não foi redigido, ou está

em fase de redação. E isso faz com que o professor, no caso eu, fique bastante inquieto e muito receptivo ao que os estudantes podem trazer. E de fato tem reflexões nesse livro que nasceram em aula. Portanto, é absolutamente realista. O curso que eu dei enquanto o livro estava em fase de redação teve bastante sucesso, foi repetido a pedido do Departamento. E o único que foi bom foi o primeiro, nas suas incertezas inclusive, porque nos outros o trabalho estava concluído. Então é nesse momento ainda de efervescência, em que o professor tem muito material já organizado, mas o trabalho não está concluído, que eu acho propícia à relação entre alunos e professores, muito estimulante para ambos.

MF: O que a experiência docente representou para você?

JCB: Uma atitude militantemente antiburocrática. Primeiro, eu nunca passei pela Universidade³ como aluno, portanto não adquiri determinadas práticas e comportamentos que são usuais a quem passa pela Universidade e que são depois reproduzidas. Eu não tinha isso porque naquele momento de modernização das Universidades houve essa forma de contratar o corpo docente dos professores. Durou aproximadamente seis ou sete anos e que depois, com a

formação de turmas das escolas de comunicação, permitiu a reprodução etc. Isso para mim era absolutamente alheio. Quando entrei na Universidade de Brasília, eu não me sentia tão diferente dos estudantes. Me sentia diferente na medida em que tinha uma experiência maior do que eles, um pouco mais jovens, mas não tanto.

Eu nunca tinha pertencido a um estamento superior. Quando na USP muito tempo depois, nos anos 80, houve um encolhimento do corpo docente, a Dora (Maria Dora Mourão), que era Chefe de Departamento, me disse: "os próximos que eles vão atacar são os professores convidados, e é o seu caso, portanto você deve fazer um doutorado para poder prestar concurso". E conseguiu me convencer. Fiz o doutorado em dois meses, pois o memorial foi aprovado, a única coisa mais trabalhosa; depois juntei textos que eu já tinha escrito, quer dizer, eu já pensava uma série de coisas, etc. Quando isto ocorreu, o Departamento ia abrir concurso que resolveria minha permanência na universidade, caso continuassem o processo de encolhimento do corpo docente. Esse fato me perturbou muito no sentido de que a partir desse concurso ninguém me tiraria de lá, e eu pensei: "não, eu preferia que

pudessem me tirar". Aí cheguei na ECA, e falei com a secretária: "Abriu um concurso, é público, quem tiver os requisitos pode se apresentar, mas eu não vou me apresentar"; preferia apresentar um relatório de docência, de pesquisa e ser recontratado ou não.

Vocês estão com a pele cinza e eu escapei disso porque durante esses 11 anos fiz milhares de coisas.

Preferia não me apoiar na segurança da burocracia, mas basicamente em dois pontos: confiava muito no meu trabalho e na sua divulgação; era um crítico e um pesquisador bem aceito, nunca tive problemas para editar livros, e minha relação com os estudantes era boa. Não queria essa proteção burocrática, então continuei professor convidado até a aposentadoria.

Houve outra situação, não sei se em 1980 ou 81. Com a Lei da Anistia voltei para a USP depois de 11 anos e me pediram para dar uma aula inaugural e disse para os professores: "Vocês estão com a pele cinza e eu escapei disso porque durante esses 11 anos fiz milhares de coisas. Trabalhei no *Opinião*⁴, fui diretor de coleções de cinema numa editora, a Brasiliense, fiz seminários sobre cinema..."

Eu tinha "escapado" e senti isso muito bem. Realmente acho que a burocracia universitária é normal, e mortal. Quando estava ainda em Brasília, num momento de utopia, eu queria várias coisas no papel; uma delas, por exemplo, era um corpo docente com um núcleo mínimo contratado, para segurar uma continuidade e o andamento do curso, e outros professores móveis; já que os cineastas brasileiros não filmam tanto assim, seriam convidados e se renovariam. Isso é fundamental para que os estudantes não tenham sempre a mesma opinião, mas um conhecimento de diversos pensamentos e experiências. Naquela época era colega do Décio Pignatari, que me disse: "bom, o projeto é maravilhoso, isso mesmo, pensamos juntos, só que é inviável". Evidentemente nenhuma universidade iria aceitar isso naquela época do Brasil.

MF: Essa mobilidade é uma das vantagens da Escola Internacional de Cinema e Televisão (EICTV) de Cuba, por exemplo, porque tem ali olhares internacionais de amplíssima geografia.

JCB: Eu defendi isso, o curso compacto, porque às vezes os profissionais poderiam ficar digamos durante dez dias ou quinze dias, mas não um semestre inteiro; e suspender as outras aulas e

ficar 10 dias, três períodos por dia trabalhando montagem, seja lá o que for. Quer dizer, talvez não pudesse ser assim todo semestre, mas esses momentos seriam mais proveitosos do que aula semanal. E isso, por experiência própria, acabamos fazendo em Brasília, devido a certas dificuldades com o Nelson Pereira dos Santos e seus compromissos no Rio. Quando ele vinha, o Paulo Emilio, a Lucília (Bernardet) e eu saíamos da aula. Evidentemente que o Paulo fazia o equilíbrio dos programas e da grade horária, enfim, tudo isso era respeitado. Mas deixávamos que o Nelson ocupasse todos os horários durante dias seguidos e a reação dos estudantes era muito boa nesse sentido.

TEORIA E CRÍTICA - A VOZ DO OUTRO

MF: Mesmo que você não esteja falando do audiovisual, talvez seus principais interlocutores ainda sejam do mundo audiovisual. A voz do outro estaria gritando mais forte do que quando os cineastas de esquerda faziam documentários de câmera na mão e som direto?

JCB: Eu faria questão também de mencionar que essa voz, que eu não sei se é a voz do dono ou a voz do outro, é uma expressão de Marilena Chauí⁵. Eu peguei ideias dela no *Cineastas e imagens do povo*, não é uma invenção minha.

MF: Conversando com Geraldo Sarno perguntei se ele reconhecia no cinema documentarista que ele começou a fazer no início dos anos 60 uma influência do cinema direto americano, do Joris Ivens e tal. Geraldo, daquele jeito dele, ficou furioso e deu uma resposta muito interessante: "você imagina se a gente ia fazer alguma coisa que tivesse a ver com o jornalismo norte-americano? Jamais!".

Nossa conversa evoluiu e ele acabou dizendo uma coisa importante, que o Glauber tinha um sentimento de frustração, porque o texto mais importante dele virou *Estética da fome* e ele próprio achava que o texto mais importante dele era *Estética do sonho*. Você sabe alguma coisa sobre isso? O que que você acha dessa relação que se estabeleceu nos últimos dez anos entre o Cinema Novo, o documentário do Cinema Novo e o cinema direto americano? Alguma vez você teve a informação sobre essa frustração do Glauber?

JCB: Eu não sei se houve tal influência ou até que ponto, porque dois filmes que eu uso muito, um tanto inovadores, usam as entrevistas, são filmes híbridos, são o *Garrincha, alegria do povo* (Br, Joaquim Pedro de Andrade, 1966) e o *Viramundo* (Br, Geraldo Sarno, 1965). Porque o direto americano não usa voice over, nem especula teoricamente sobre a

situação. Ele mostra a situação. Por outro lado, tem um certo dogmatismo por parte do Geraldo, porque esse cinema e o jornalismo, o novo jornalismo deram obras importantíssimas, entre outras *A Sangue Frio*⁶ (EUA, Richard Brooks, 1967). Quanto à *Estética da fome*, eu acho que esse texto nunca foi bem entendido. Porque ele foi escrito, se não me engano no avião, em direção à Europa, acho que ele ia para Itália, não é?

MF: Ele ia dos Estados Unidos pra Itália, ele ia para um encontro de cinema promovido pelo Colombianum. Exato, de uma instituição religiosa e aí ele proferiu esse texto.

JCB: Ele foi muito inspirado pelo Frantz Fanon⁷, que é uma forma de colonialismo que nós não tivemos. É uma carta dirigida ao colonizador, ao opressor, e quando ele disse "acho que foi necessário a morte de um soldado, de um policial para você perceber que eu existo", ele se colocava dentro de um pensamento do colonialismo França-Argélia e é muito claro isso. E os europeus, acredito eu, tenham entendido bem isso, quer dizer, vai iniciar uma revolta violenta para que o colonizador perceba a existência do colonizado, não é? Esse texto foi transformado pelos leitores brasileiros em uma espécie de manifesto brasi-

leiro, o que, ao meu ver, não é. Eles se apropriaram disso e acho que até hoje é a versão aceita, essa interpretação aceita do texto do Glauber.

MF: Segundo me disse Miguel Pereira, que fez uma pesquisa gigante sobre O Colombianum, o Glauber, quando voltou da Europa depois de ter debatido o texto lá, reescreveu para publicar aqui no Brasil. Agora eu não sei que pontos ele tenha reescrito.

Essa posição do Glauber é importante na medida em que fica claro no seu texto quem é o colonizador e quem é o colonizado. Ora, o conceito do Paulo Emílio, que é ocupantes/ocupados, não tem essa clareza, não tem essa definição

JCB: A versão que eu conheço tem essa referência ao policial morto. Em que isso é importante para o Brasil? Essa posição do Glauber é importante na medida em que fica claro no seu texto quem é o colonizador e quem é o colonizado. Ora, o conceito do Paulo Emílio, que é ocupantes/ocupados, não tem essa clareza, não tem essa definição,

não tem essa definição, não por deficiência do Paulo, mas porque nós somos ocupados e ocupantes. Então essa clareza que aparece no texto do Glauber não vem resolver a questão na medida em que ele elimina a ambiguidade do conceito fundamental do Paulo. E esse conceito do Paulo é mais importante do que o pensamento do Glauber na *Estética da Fome*, na medida em que, na sua ambiguidade, ele traduz mais a posição de uma certa faixa social e não da totalidade da sociedade na sua ambiguidade e várias vezes os ocupantes.

Inclusive, um pouco depois da publicação o texto foi interpretado como sendo os americanos, de forma que os brasileiros eram os ocupados. Mas essa não era a ideia do Paulo. Essa é uma das vertentes do conceito. Mas o conceito só funciona na sua ambiguidade. Eu acho que seria interessante fazer uma releitura crítica da *Estética da fome*, talvez estudar as diversas versões e principalmente a recepção do texto e como essa sociedade, ou pelo menos esse meio intelectual, se apropriou do texto, da mesma forma como se apropriou do texto do Paulo Emilio; quer dizer, as duas coisas do Paulo Emilio: ocupantes e ocupados⁸.

O título do texto do Paulo é "Trajetória no Subdesenvolvi-

mento". É isto. Aconteceu que foi publicado na revista *Argumento*, numa sessão de cinema, então apareceu o nome da sessão embaixo do título do Paulo e o que ficou como título é: Cinema trajetória no subdesenvolvimento, que não é o título original. Quando Maria Rita Galvão e eu fizemos uma mesa que foi publicada na revista *Filme Cultura* n. 36, em 1986, hesitamos muito quanto ao título, se íamos ser rigorosos e respeitar o original, que é o melhor título, ou se manteríamos o título social, ou seja, que a sociedade ou enfim essa parte da sociedade tinha adotado; e resolvemos ficar com "Cinema Trajetória". Mas o importante do texto não é nem o cinema, quase que de menos o cinema nesse texto, têm coisas muitos contestáveis aliás, mas esses conceitos são para mim pelo menos fundamentais.

Humberto Pereira da Silva: Em *Brasil em tempo de cinema*⁹ você chocou os cineastas do Cinema Novo ao afirmar que eles eram intelectuais de classe média e que não dialogavam com o povo...

JCB: Eu acho que o que chocou foi a questão da classe média, considerar o Cinema novo como basicamente de classe média. Isso eu acho que chocou duplamente, porque reduziu os cineastas à classe mé-

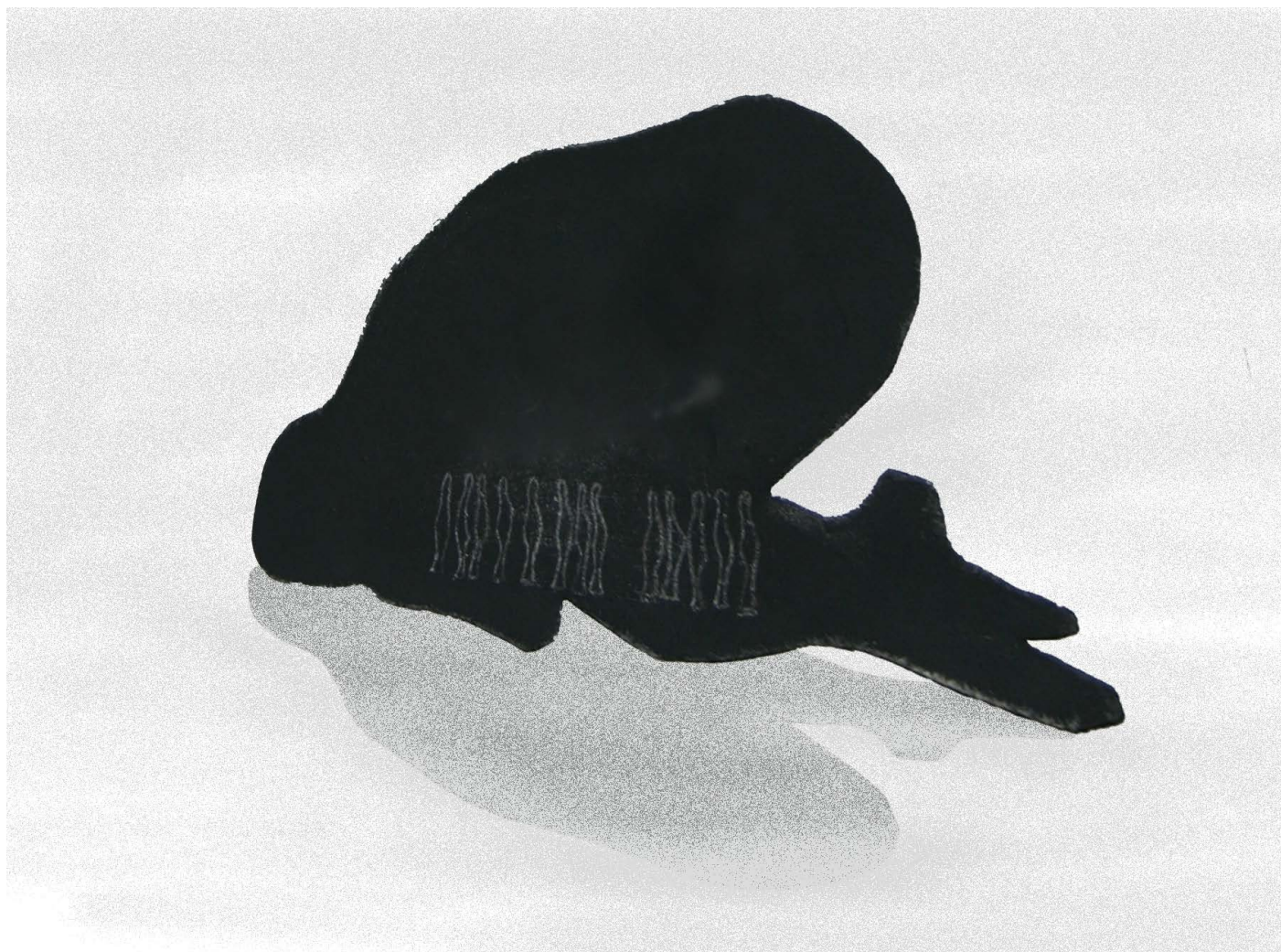


ilustração: Herman Tacasey

dia e não a cineastas populares, conforme o ideário do Cinema Novo. Chocou também de outra forma porque o conceito de classe média é extremamente raso no livro, entende? Eu concordo com isso e sabia. O problema que encontrei é que naquele período, na primeira metade dos anos 60, não havia, ou em todo caso não encontrei, bibliografia sobre a classe média no Brasil, nenhum trabalho sobre intelectualidade, pelo menos ao qual eu tenha tido acesso.

O Sérgio (Miceli)¹⁰ começou a publicar, mas isso que eu saiba um pouco posterior ou pelo menos chegou para mim depois. A tal ponto que quando o Arnaldo Jabor faz *Opinião pública* (Br, 1965), o texto teórico de que ele se serve é um texto americano do (Charles) Wright Mills¹¹. Ele também não teve bibliografia para construir a "opinião pública", então recorreu a esse texto dos colarinhos brancos, que é um pensamento todo organizado, com bibliografia etc.. Eu fiquei um pouco incerto com isso, mas não tinha outra possibilidade se não tocasse desse jeito. Agora, depois do livro, seria bom lembrar a voz *off*¹² do Glauber no *Câncer* (Br, 1972).

HPS: Logo no começo?

JCB: Não, acho que na mesa dos intelectuais.

HPS: Então, na abertura.

JCB: Ele falou o quê?

HPS: Ele fala que intelectuais estão distantes e que no interior do Brasil está uma agitação arretada, os estudantes nas ruas, os operários ocupando fábricas... tinha camponês morrendo de fome... Ele faz uma menção a essa separação entre intelectuais e o povo e diz que é a classe média radical, a burguesia liberal reformista que falava em revolução...

JCB: E lembro também uma classe média que pensa fazer revolução. Pois é. Esse ponto sobre o qual me atacaram tanto, o Glauber depois retomou...

HPS: Agora, na correspondência entre vocês, o Glauber também parece concordar com você em alguns pontos em relação a isso.

JCB: Sim. Antes do *Câncer*?

HPS: Na coleção que foi publicada de cartas¹³...

JCB: Mas cartas anteriores ao *Câncer*?

HPS: É, naquele mesmo período, não vou saber se precisar se são anteriores... *Câncer* é de 1968¹⁴, então acho que foi justamente no calor daqueles acontecimentos.

JCB: De forma que essa questão da classe média, quer dizer, se colocava naquele momento. Me atacaram depois. E o Glau-

ber concordou, concordou e as pessoas engoliram, não deram destaque ao que ele falava no *Câncer*.

HPS: Essa referência a *Câncer* em um primeiro momento não associaria à polêmica com você, pelo menos assistindo à sequência inicial.

JCB: Eu não tenho o texto dessa voz do Glauber no *Câncer*, precisaria retomar. Mas o Eduardo Coutinho disse num seminário no Itaú, eu imagino que seja uma metáfora: "*Cabra marcado para morrer* (Br, 1984), eu fiz para ele. Ele sou eu. E tentei responder às perguntas que ele colocou no *Brasil em tempo de cinema*".

Houve uma grande ofensiva contra mim naquele momento, acho que eu tinha tocado no ponto perturbador e isso repercutiu. Esse texto do Coutinho foi editado, ele abre o prefácio da última edição do *Brasil em tempo de cinema*¹⁵.

Em *Câncer*, na delegacia, o Coutinho estava sendo interrogado e às vezes virava a cabeça para falar com o seu vizinho e evidentemente ele saía do microfone. A fala era bem truncada, resolveram não fazer uma edição para tornar o texto mais homogêneo ou harmonioso, conservar a dureza dessa fala, está na última edição. Isso para dizer que não fui o único a falar. Possivelmente tenha sido

o primeiro. Por outro lado, bem ou mal analisado, acredito que mais mal analisado, botei o dedo na ferida.

HPS: E sobre momentos mais recentes, embora já há mais de uma década, seu texto em uma revista de cinema sobre o cinema argentino em comparação ao cinema brasileiro. Gerou novamente muita repercussão e até hoje reverbera...

JCB: Eu tinha visto naquela época alguns filmes argentinos, que não vou lembrar agora, mas que falavam de vida cotidiana, de questões familiares, da vida em bairros de Buenos Aires. A narrativa tinha uma grande fluência, achava naquela época, talvez não tenha mudado muito de ideia, que não havia essa fluência nos roteiros brasileiros. Além do mais, muitos filmes brasileiros eram autocontemplativos no sentido de "veja como eu filmo bem, como eu fotografo bem, como faz a câmera". E esse narcisismo eu não via nos tais filmes argentinos. Deve ter filmes argentinos com essas características. Depois, eu falei com o (Hector) Babenco, ele concordava plenamente comigo, mas que eu precisava ver o seguinte: a trajetória do roteiro argentino passava pelos franceses, levando a uma narrativa mais leve e principalmente à prática de elipse; e, um dos problemas brasileiros, é de não praticar a elipse.

Então foi isso que eu escrevi. Se um personagem vai de um ponto a outro, você mostra o personagem na rua chamando um táxi, ele entra no táxi, ele paga o táxi, ele desce do táxi. Às vezes pode até ser um estilo isso, mas é uma dificuldade em praticar a elipse. Isso acredito que continue hoje. O que quero dizer é que muito roteiro brasileiro é expositivo, ou seja, faz questão de manter conexões narrativas do tipo: depois de sair do táxi, fechar a porta do táxi..., o que filmes argentinos não têm. Procurei o Babenco para ver essa questão da influência francesa, que roteiristas teriam estudado na França, quem teria feito tal e tal escola, que filmes marcavam mais essa característica de uma parte da produção argentina.

E esse é um aspecto do Paulo Emílio que tem em mim. Porque o Paulo escreveu coisas muito duras, muito sintéticas, porque sabia que era isso que repercutia

E também o seguinte: não considero esse texto como uma análise. Seria muito superficial; porém às vezes é bom dizer as coisas mesmo sem maior profundidade, no sentido de que vá repercutir. Se eu tivesse mais dados, escrevesse um artigo de 5

páginas, não teria tido a repercussão¹⁶. É a mesma coisa em relação à classe média do *Brasil em tempo de cinema*. Eu não tinha como, ou não sabia – não sou sociólogo – como aprofundar esse conceito e na época não conhecia Sérgio (Miceli), nem nada; melhor ter feito isso de uma forma mais brusca ou mais tosca do que me ter omitido, porque isso que repercute.

E esse é um aspecto do Paulo Emílio que tem em mim. Porque o Paulo escreveu coisas muito duras, muito sintéticas, porque sabia que era isso que repercutia e muitas vezes pensamos nisso. É melhor você ter uma repercussão. Se as ideias forem muito matizadas, muito analisadas, muito ramificadas, elas não vão repercutir; quer dizer, até pode ter uma leitura numa aula, numa bibliografia etc., mas em termos de repercussão, tem que simplificar um pouco. Tenho absoluta certeza porque conversei com ele – o Paulo pensava de uma forma muito mais complexa do que aquilo que ele tinha escrito. Mas se ele esmiuçasse, não repercutia. Então o artigo sobre os argentinos e os brasileiros é muito isso.

ATOR

MF: Imerso em cinema há mais de cinco décadas, qual foi o primeiro filme que você fez como ator?

JCB: Acho que foi *Anuska, manequim e mulher* (Br, Francisco Ramalho, 1968). Não! foi o *Profeta da fome* (Br, Maurice Capovilla, 1969). Naquela época eu fazia pequenas experiências na frente da câmera, mas não havia intenções ou possibilidades de imersão, como depois eu fiz com o Kiko Goifman ou com o Cristiano Burlan.

MF: Como sente suas repercussões?

JCB: Ah, eu ganho prêmios. Tenho dois do Festival de Brasília e outros por aí de melhor ator. O último foi do Festival de Caruaru, recebi o troféu anteontem¹⁷.

Uma coisa boa quando eu trabalho (não sei se é válido para todos os atores, provavelmente não, porque eu não tenho nenhuma formação), é que, justamente, me desligo da dimensão crítica. E só funciona se tiver um mínimo de preparação com o diretor. Uma vez que a câmera está ligada, eu ligo também o foda-se!

Ou seja, nenhum distanciamento, pelo menos eu, na hora; nenhum distanciamento em que eu possa avaliar ou mesmo perceber o que estou fazendo, porque aí eu descarrilho.

MF: E as cenas de dança?

JCB: A primeira vez que dancei no cinema, em *Pingo d'água* (Br, Taciano Valério, XXX), passei uma tarde abominável esperando a filmagem noturna; durante algumas horas achei que nunca conseguiria fazer a cena que o Taciano queria. Tinha dois atores que deviam dançar em cenas separadas. Um era o Everaldo Pontes, um grande ator, que

Quer dizer, eu julgo que não sou ator, mas um performer. Sou incapaz de compor um personagem e, além do mais, não tenho o menor interesse nisto.

começou a carreira com o Júlio Bressane, muito preciso no que faz, muito incisivo. Então pensei, "porra!", e acabei fazendo – eu estava num quarto e a cena seria numa espécie de varanda. Quando dissesse "ação!", eu saía do quarto e começava a dançar na varanda. Tinha música, uma pequena banda, eu pensei: "seja lá o que for"; e me saí bem.

Quer dizer, eu julgo que não sou ator, mas um performer. Sou incapaz de compor um

personagem e, além do mais, não tenho o menor interesse nisto.

MF: A dança é uma retomada da sua juventude?

quando trabalho com o Cristiano Burlan, é outra coisa. Uma experiência realmente de imersão muito intensa e uma questão de desafio. Essa percepção do desafio começou com *FilmeFobia* (Br, Kiko Goifman, 2008).

JCB: Estou escrevendo sobre isso agora, um texto que me pediram. De certa forma é uma retomada, mas com parâmetros novos. É claro que quando eu faço o *Periscópio* (Br, Kiko Goifman, 2013), não estou fazendo o Profeta da fome, não estou fazendo *Anuska*. Tem um nível de intenção, de experiência que não havia no início.

Como sempre achei que os críticos devem se informar, não apenas pela tela, mas diante e atrás da câmera, eu fiz uma série de coisas, como montagem, pequenas experiências no set, etc.

Mas depois, quando trabalho com o Cristiano Burlan, é outra

coisa. Uma experiência realmente de imersão muito intensa e uma questão de desafio. Essa percepção do desafio começou com *FilmeFobia* (Br, Kiko Goifman, 2008). Até então, nem com o (Fernando) Coni Campos¹⁸, me coloquei essa questão do desafio. E a mesma coisa com a dança, quer dizer, eu fiz pequenas experiências de coreografia, mas sempre para a turma, em aulas. Agora estou fazendo isso para o público.

MF: Fizemos uma entrevista, que infelizmente se perdeu, e nela você contou que tinha estudado dança, seu corpo, de certa forma, tem essa memória.

JCB: Tem. Quer dizer, eu estudei mais ou menos, nunca fiz nada sistemático. Eu gostaria de fazer dança para vídeo, por causa dos ritmos, do tempo. Porque no palco realmente acho que eu não vou aguentar. O passo mais recente foi com a Paula Gaitán (artista plástica e diretora); dancei bastante para ela.

MF: Eu te conheço há, sei lá, tanto tempo, acompanhando as coisas que você vai fazendo, sempre num patamar de experiência, pessoal e com os grupos...

JCB: Digamos que tem uma certa ideia de intelectual atrás disso. Eu comecei a discutir com Arthur Omar nos anos 70¹⁹. De

não ser um intelectual exclusivo. Portanto, se eu entro numa mala e outro ator fecha o zíper, eu fico preso dentro da mala, e isso não é alheio ao que eu faço quando escrevo no computador. Mas para mim, o que eu busco é um artista intelectual plural. Da mesma forma que o Arthur Omar nos anos 70, que fazia cinema, fotografia, música, sem se fechar numa forma de expressão. Se por um lado tudo parece muito desorganizado, disparatado, eu aponto em todas as direções, há também a ideia de uma pluralidade. Eu não sou mais aquele que é professor, que escreve livros etc..

E, outra coisa é a questão do corpo. Curiosamente, eu não sei muito bem o que aconteceu, mas eu pertencço a uma família que não dava importância ao corpo. Quer dizer, o corpo tem que ser saudável para possibilitar as ações do sujeito. Mas o corpo é basicamente uma ferramenta e um instrumento, e não um espaço de expressão, de reflexão, etc.

Por algum motivo, que eu absolutamente não sei, um belo dia, no final dos anos 1950, me encontrei num estúdio de dança. Como eu cheguei lá não tenho a menor ideia, mas o que aconteceu lá me lembro muito bem.

MF: E em *Pingo d'água* você fez uma cena de dança...

JCB: *Pingo d'água* não foi lançado, mas houve uma projeção no CineSesc. Eu não entendi muito bem o que aconteceu, mas membros da minha família que estavam presentes ficaram revoltados. Começaram a sair, a gritar, não sei se porque eu faço uma cena de nu, não falaram isso, mas enfim, foi insuportável.

Eles me agrediram, inclusive, fisicamente. Tinha algumas pessoas que tentavam acalmá-los, mas sem sucesso, até que uma senhora falou alguma coisa com eles e eles sossegaram e foram embora. Aí perguntei para ela: "o que que você falou?".

Ela respondeu: "eu falei que você está transferindo o pensamento da mente para o corpo". Não sei muito bem o que significa isso, mas ela conseguiu apaziguá-los. Mesmo que eu não saiba o que foi isto, eu gostei.

Também gostei do que a Paula (Gaitán) me disse, depois de ter dançado praticamente duas horas para as câmeras: "você é melhor bailarino do que crítico de cinema". Depois voltou atrás e disse: "não, não é isso que eu queria dizer..."

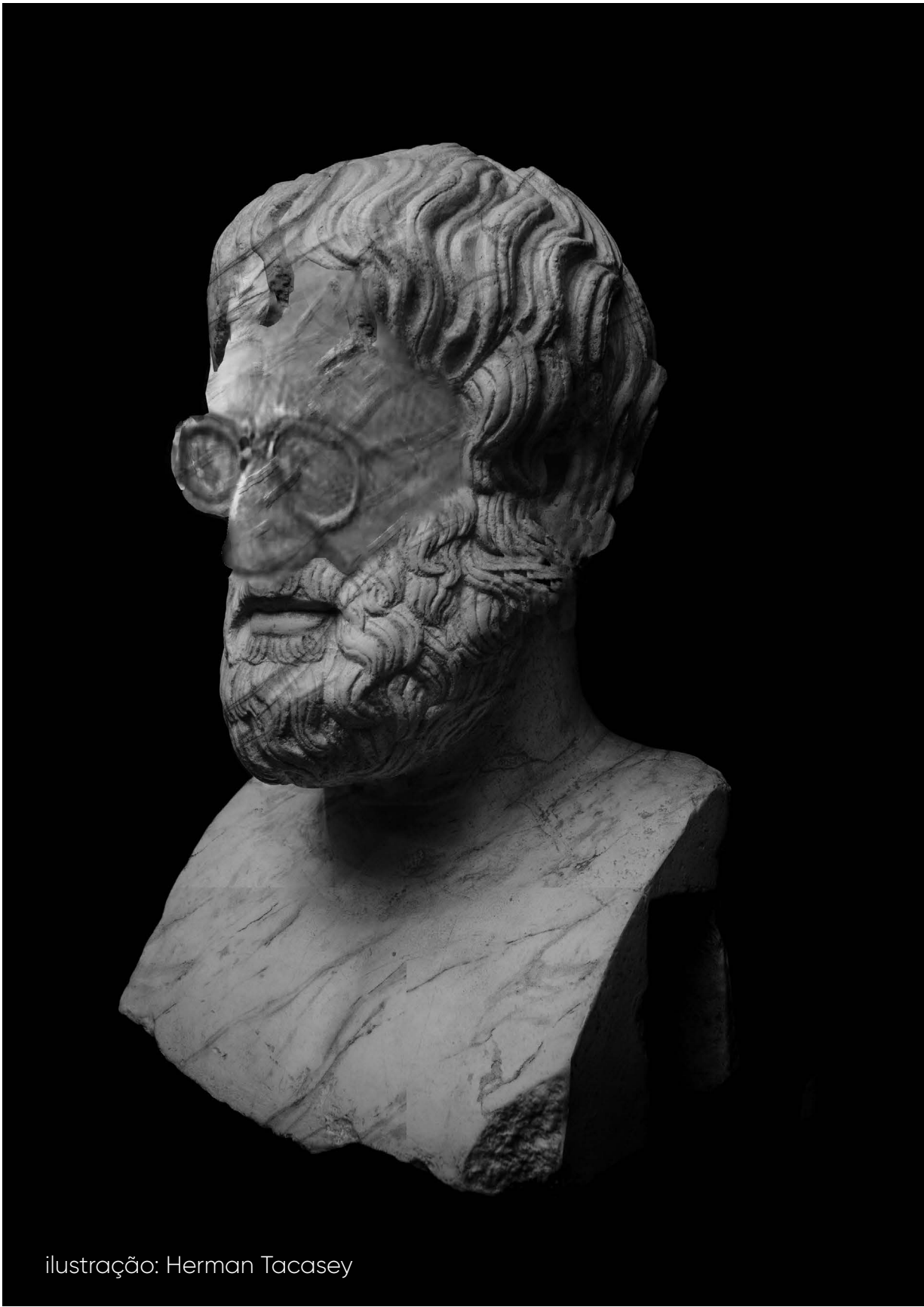


ilustração: Herman Tacasey

REFLEXÕES POLÍTICAS, CONVIVÊNCIAS E NOVOS PROJETOS...

HPS: Ultimamente você tem trabalhado com cineastas jovens e vindos de fora da “panelinha” do cinema nacional, de origens periféricas. Isso é uma opção ou faria um filme com um cineasta estabelecido, da elite?

JCB: Bom, já fiz com o Gabriel Kogan²⁰, superelite, e em princípio eu te diria que sim. Quer dizer, não trabalho assim com tão jovens, porque comecei com o Kiko, com o Cristiano, enfim tinham uns 30 anos. Porque eu quis e por uma certa dificuldade em conversar com pessoas da minha idade, que acho que se interessam pouco pelas coisas. Então tem isso de trabalhar com pessoas mais jovens, mas se a superelite me convidasse poderia discutir. Evidentemente poderia haver limitações políticas dependendo do projeto.

MF: Nos últimos tempos recebeu ou percebeu algum cerceamento as suas atividades?

JCB: Se pensasse que poderia haver uma reação nefasta, essa previsão, possibilidade, tocaria em frente. Quando entrevistava o Douglas (Resende) em *As Muitas*, a gente se perguntou se haveria uma reação da direita, uma coi-

sa desse tipo, mas isso não nos limitou em nenhum momento e não houve essa reação. Houve uma reação da esquerda muito favorável ao texto.

É absolutamente certo que não vou fazer autocensura e não sou uma pessoa que mascara os conflitos. Se é para ter conflito, tenhamos o conflito.

Não fiz isso com os militares, quer dizer, fiz um pouco se você quiser, no jornal. Um dia um artigo meu foi censurado e não houve uma compreensão muito clara sobre o porquê. Aí a redação me pediu que fizesse alguma coisa, não sei se um ou dois artigos assim bem calminhos.

HPS: Você lembra qual foi esse artigo?

JCB: Não lembro bem, mas havia uma opinião sobre Molière, um dramaturgo francês do século XVII, e o artigo foi censurado. Chegaram à conclusão que eles não estavam censurando os artigos, mas o meu nome. Então resolvemos que usaria um pseudônimo. O primeiro artigo seria razoavelmente provocador; e passou; se não me engano escrevi sobre o cinema palestino, uma coisa assim...; houve esse jogo. Então eu posso ter escrito alguns artigos autocensurados, censurados

pelo próprio jornal, dentro de uma estratégia. Quando o artigo do pseudônimo foi aceito pelo censor da redação, a gente percebeu: "então é o nome, vamos tocar em frente". As pessoas da redação não foram avisadas, a não ser os dois editores de cultura e o editor geral.

HPS: E hoje a estratégia então é provocar à esquerda sua autocrítica?

JCB: Primeiro precisaria saber se a esquerda é a esquerda, porque eu acho que quem se enganou fomos nós.

Em Portugal a esquerda funciona bem. Na Espanha, eu não sei, pode ter acabado de rachar, o que eu não acho muito bom. É muito curioso o que é a esquerda, porque se você pega os movimentos de Hong Kong, as pessoas que estão na rua são de direita, de extrema direita e têm alguns de esquerda. Isso por exemplo é extremamente difícil compreender. Outro dia li um texto sobre a esquerda que afirmava: o partido comunista chinês, que não é de esquerda, preservou a imagem de esquerda, de forma que têm pessoas que são de direita para não serem confundidos com a esquerda do partido comunista chinês. E não têm nada a ver essas pessoas de direita com

a nossa direita por exemplo, são outros parâmetros etc.

De forma que é difícil pensar o que é direita e tanto mais aqui no Brasil; a direita apoiou a extrema direita. Que direita é essa que apoiou a extrema direita? Então é bem confuso. E quanto à esquerda, é possível que ela não exista. Realmente, têm conversas em restaurantes em que as pessoas são de direita, ou de esquerda na retórica, no papo, mesmo que falem coisas consistentes. Aparentemente, não basta fazer uma palestra, participar de um debate na USP sobre democracia para ser esquerda.

é difícil pensar o que é direita e tanto mais aqui no Brasil; a direita apoiou a extrema direita.
Que direita é essa que apoiou a extrema direita?
Então é bem confuso.
E quanto à esquerda, é possível que ela não exista.

MF: Eu acho que tem uma quebra de compromisso cultural entre a sua geração; não, a sua geração e a minha, né? Mas, entre a nossa geração, minha e sua, com essa mais recente, né? Tem uma quebra de compromisso cultural e político.

É muito fácil meter o pau no Bolsonaro porque ele é a sua própria destruição. É só ele abrir a boca...

JCB: Então, quando eu digo que Bolsonaro é a referência da esquerda, é exatamente o que você acaba de fazer. Então, uma das estratégias é estar na cabeça de todos os cidadãos todo dia e isso foi apontado de uma maneira assim bem interessante pela Eliane Brum²¹. E, para isso, ele precisa dizer alguma coisa chocante porque, se não, ele não vai estar na sua cabeça, entende? Então esse fato de você trazer ele faz parte da colonização da tua mente pelo Bolsonaro, entende? Eu fui a São Carlos dias atrás, depois estudantes ficaram comigo e eu falei: "o primeiro passo para vocês, politicamente, é não falar de Bolsonaro; vocês têm que se livrar disso". E é evidente que em nossa conversa ele acabou aparecendo, entende? Então não importa que você o tenha criticado, isso é de menos, sabe? Porque realmente tanto faz isso, mas o que é importante é que você o trouxe aqui. Isto estava presente já durante a campanha, antes da eleição. Nada mais catastrófico do que o "Ele não!". "Ele não!" nos matou. Porque significa o "ele", ou seja, a referência a ele: não tenho nada a lhe dizer além dele; e, "não", eu não tenho propostas, eu sou no negativo. Isso foi mortal, foi absolutamente mortal.

MF: Utópico e político hoje seria nessa linha? E otimista...

JCB: Não sou otimista, nem pessimista. Se eu pudesse fazer uma proposta, seria no sentido do que eu escrevi no blog, sobre *As Muitas*. Então seria mais por aí, e não ficar constantemente remoendo "ele é ruim, é ruim, é ruim, é ruim". Ele não é ruim inclusive. Ele não é.

HPS: Qual o foi o último, o mais recente dedo na ferida que você colocou, e qual vai ser o próximo?

JCB: O último dedo na ferida que eu coloquei foi no sistema hospitalar, quando resolvi interromper o tratamento do câncer. E recebi o convite da GloboNews para expor o assunto, sem nomear ninguém, nem hospital ou, o que achava desses médicos. Então isso teve muita repercussão.

Flávio de Souza Brito: Voltando à questão do corpo que tem sido seu objeto, digamos, seu tema.

JCB: Pois é, muitos textos sobre isso eu não li; não li sobre a "desapropriação da morte"²² e uma série de coisas desse tipo; escrevi baseado numa experiência pessoal.

Quando a minha filha (Ligia Bernardet) leu o *Corpo crítico*, na Piauí, ela sabia sobre o que eu estava escrevendo e me disse

depois que antes de ter lido tinha certa apreensão, porque imaginou que fosse algo muito reflexivo, teórico etc..

O último dedo na ferida que eu coloquei foi no sistema hospitalar, quando resolvi interromper o tratamento do câncer.

O que não é; é um texto que tem muitas situações concretas, narradas etc., conectadas. E ela me disse: "Ah, mas o texto é muito agradável. Quando você falava, eu imaginava que ia ser uma coisa totalmente diferente".

Inclusive o que estou escrevendo agora e devo entregar no início do ano que vem não me preocupa muito interiorizar.

Não vou ler o (Wilhelm) Reich por causa disso, eu vou partir das minhas próprias experiências na dança, no filme Hospital, né?

MF: E os seus planos futuros, ou não exatamente planos, mas desafios?

JCB: Bom, estou um pouco à mercê do que aparece. Faço coisas diversas. Tem a possibilidade de um novo filme com Cristiano (Burlan),

isso é muito bom. Esse texto que eu publiquei, o *Corpo crítico*²³, continua tendo repercussão e a Companhia das Letras vai editar, me pediu para ampliar, estamos montando um livro, então eu tenho que escrever algumas coisas para complementar.

Estou trabalhando bastante com um cineasta (Lincoln Péricles)²³ do Capão Redondo, que tem uma produção interessante, fez *O filme dos outros* com cartões de memória de celulares roubados. Este que é um dispositivo notável. Acho que vamos para Belo Horizonte apresentar esse filme, já bem conhecido, foi para Alemanha etc..

É um cineasta jovem, uns 30 anos, da terceira geração do Capão Redondo. Ele decidiu virar cineasta, de um modo um pouco discreto. Isto porque ele já tinha essa ideia e anos atrás leu *O que é cinema?*²⁵, aí deu os primeiros passos, fez aulas na AIC (Academia Internacional de Cinema). Eu o conheci através do Cristiano Burlan, que também é do Capão Redondo, o que foi bom porque quando nos encontramos já havia certa familiaridade.

Ah, eu estou fazendo um filme com o Rubens Rewald e o Vladimir Safatle que se chama *E agora o quê?*

Que mais estou fazendo? Entrevistas com pessoas que têm um pensamento um pouco diferente; amanhã, por exemplo, vou entrevistar o Lincoln Péricles, sobre *Bacurau*, que para ele é um horror.

Estou interessado em divulgar esses pensamentos. Só que faço tudo muito lentamente, porque eu não tenho equipe, nem consigo manejar um gravador, não enxergo as teclas pretas sobre fundo preto.

MF: Nessas entrevistas você grava só o áudio?

JCB: Sim. Elas são transcritas e vão para o blog, com uma chamada no Facebook, porque o blog sozinho hoje não está funcionando bem. E envio o link para uma série de pessoas que eu julgo que possam se interessar.

Meu blog está vinculado ao *Outras Palavras*, que é uma revista virtual. Ontem eu falava com o editor, que me disse: "Você precisa avisar quando publicar alguma coisa, porque é muita coisa que chega".

Agora ele não só vai botar o link, como retomar a entrevista *As Muitas*, que é um pouco da história da *Áurea Carolina*²⁶, levantando a questão sobre como um partido político, em geral centralizado e controlador, pode se

articular com movimentos sociais horizontais.

Então eu faço essas coisas. Talvez prepare um livro que poderia se intitular *Cidadão politicamente desorientado*. Estou tomado pelo esfacelamento da esquerda, uma esquerda que conseguiu a façanha de transformar Bolsonaro na sua única referência política.

Como você pode constatar, um leque diversificado, que não entra no audiovisual porque eu não enxergo.

NOTAS

1. Blog do Jean-Claude – cinema & adjacências (Todas as notas a seguir são do editor).
2. Editora Brasiliense, 1985.
3. Esta situação só pôde se concretizar, porque, quando foram criados os primeiros cursos de graduação da área de comunicação, por exemplo, era aceito o que se chamava na época de "notório saber".
4. Importante jornal de esquerda, da chamada imprensa alternativa, que fugia ao esquema da imprensa corriqueira durante a ditadura.
5. Em *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*, Cortez, 1981.

6. Livro do escritor norte-americano Truman Capote, lançado no Brasil em 1968 pela Editora Livros do Brasil.
7. Foi um psiquiatra, filósofo e ensaísta marxista de expressão francesa nascido na Martinica. Negro, se dedicou ao tema psicopatologia da colonização e é considerado um dos fundadores do pensamento terceiro mundista. Sua obra mais destacada é *Os deserdados da terra*, Civilização Brasileira, 1968.
8. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Embrafilme/ Paz e Terra, 1981.
9. Livro de Jean-Claude publicado pela Civilização Brasileira em 1967.
10. *Intelectuais e a classe dirigente no Brasil*, Difel, 1979.
11. *A Imaginação sociológica*, Zahar, 1965.
12. Na realidade, voz over.
13. *Cartas ao mundo*, Ivana Bentes (org.), Companhia das Letras, 1997.
14. Na realidade, este é o momento da filmagem; o filme só ficaria pronto em 1972, pois Glauber teve dificuldades para finalizá-lo adequadamente.
15. Ele se refere à edição de *Brasil em tempo de cinema*, Companhia das Letras, 2007.
16. Ele está se referindo ao texto *Os argentinos dão um banho nos brasileiros*, Revista de Cinema, n. 34, 2003.
17. Na edição de 2019 do Festival, recebeu o prêmio de melhor ator pela atuação em *Nuvem Negra*, curta-metragem dirigido por Flávio Andrade.
18. Jean-Claude atuou em *Ladrões de Cinema*, de 1977, dirigido por Fernando Coni Campos.
19. Cineasta e artista multimídia que se caracteriza por pesquisa de linguagem em todas as áreas que atua; o filme *O som ou tratado da harmonia* (Br, 1984) é a sua obra mais notória.
20. *O ruído mar* (Br, Gabriel Kogan, 2019).
21. Jornalista e ativista, colunista do El País, é uma das vozes mais atuantes do antibolso-narismo.
22. Ele se refere ao artigo *A questão da definição da morte na eutanásia e no suicídio assistido*, de F. R. Schramm, publicado no Mundo da Saúde, 26 (1) em 2002.
23. *O corpo crítico*, Revista Piauí, 154, julho de 2019.
24. Ver nesta edição artigo de Rubens Fabrício Anzoni, *Atrações que vêm do lixo (ou Eu não devo nada à ninguém): os curtas-metragens de Lincoln Péricles*.
25. Livro de Jean-Claude publicado pela Brasiliense na Coleção Primeiros Passos, 1980.
26. Deputada Federal de Minas Gerais pelo PSOL. A entrevista, realizada com Douglas Resende, está disponível no Blog do Jean-Claude com o título *As Muitas – a vida política em BH*, 19/07/2019.

Diálogo peripatético entre Jean-Claude Bernardet e Alberto em “*Ensaio sobre o fracasso*”

André Gatti e Cristiano Burlan

No filme *Ensaio sobre o fracasso* (Cristiano Burlan/2019), Alberto, interpretado por André Gatti, conversa com o crítico e ator Jean-Claude Bernardet sobre suas memórias cinematográficas enquanto caminham pelo centro de São Paulo.

No trajeto, percorrem a avenida Ipiranga, onde se localizavam duas das mais importantes salas de cinema de São Paulo, os cines Ipiranga e Marabá, frequentadas por ele em seu período áureo, passam pela Praça da República, chegando ao edifício Copan, residência de Bernardet há muitos anos, quando se despedem.



JCB - Você frequentava o Marabá? (com sotaque que lhe é característico)

AG - Eu? Vim algumas vezes aqui.

JCB - Eu vinha bastante. O primeiro grande susto que levei foi nesta sala.

AG - Sério?! Qual filme?

JCB - Foi com *Alien* (GB/USA, *Alien: o oitavo passageiro*, Ridley Scott, 1979). Estava sentado perto da tela, do lado direito. A sala estava bem cheia e quando aquele bicho salta do peito do fulano, rigorosamente, a minha bunda levantou da cadeira. Acho que só duas vezes na vida, eu levantei dessa maneira.

AG - Qual foi a outra vez?

JCB - O outro filme, isso muito tempo depois, foi com *Jogo de cena* (Br, Eduardo Coutinho, 2007), quando a Andréa Beltrão retoma a fala da depoente anterior e entendi a catástrofe que estava acontecendo. Rigorosamente, eu levantei da cadeira.

AG - Fale mais sobre o Marabá.

JCB - Eu vi muitas pornochanchadas nos anos 1970. O Marabá lançava os filmes da Boca do Lixo. Acho que até entrava em coprodução, pois o fato de o filme ser lançado aqui abria o mercado de outras praças.

AG - Vamos olhar para o outro lado da rua?

JCB - Do outro lado está o Cine Ipiranga, outra sala famosa no período áureo dos cinemas de São Paulo, nos anos 1950 e 1960.

AG - Você lembra como era lá dentro, a sala de espera?

JCB - Sim, era suntuoso, tinha um balcão.

AG - E um zodíaco pintado no teto, lembra?

JCB - Claro, uma espécie de aureola. Tenho a memória do lançamento de *Lampião, o rei do cangaço* (Br, Carlos Coimbra, 1962).

AG - Foi um grande sucesso, não?

JCB - Sim, da Cinedistri, do Oswaldo Massaini. Um dia passei aqui na frente e tinha filas enormes, não sei se no sentido da avenida São João ou da rua 24 de Maio. Bem no meio havia uma grande maquete do Lampião, chegava quase ao primeiro andar. Essa fachada ficou tristíssima, não tem mais nenhuma referência do passado.

AG - Há um imbróglio qualquer nesse imóvel, não sei se de tombamento. Curioso que os prédios dos dois cinemas são hotéis nos andares superiores.

JCB - Ah, eu não enxergo direito...

AG - Tem um McDonalds.

JCB - Ali tinha o restaurante Salada Paulista, com um gigantesco balcão onde a gente comia em pé e era servida a tal salada paulista, uma espécie de maionese com duas salsichas. Então um programa frequente, era ir ao Ipiranga e depois ao Salada Paulista, que estava sempre cheio. Era quase um público cativo.

AG – Qual memória você tem de outros filmes brasileiros exibidos aqui na Cinelândia Paulista?

JCB – No Art Palácio eu vi, acho que em 1955, *Rio, 40 graus* (Br, Nelson Pereira dos Santos, 1954). Isso depois da proibição lá no Rio, pelo chefe de polícia, o filme foi lançado aqui. Fomos com a família e todos gostaram.

AG – Curioso isso.

JCB – Para mim foi muito importante, não importava se era brasileiro ou não, importava que se tratava de um bom filme. Então, filmes como *A doce vida* (ITA, Federico Fellini, 1960) e *Rio, 40 graus*, são formadores.

AG – Formadores em que sentido?

JCB – Eu me formei como crítico basicamente com *A Doce vida*, com este filme comecei a entender qual era o meu papel.

AG – O que te motivou a escrever sobre ele?

JCB – O Paulo Emilio tinha uma coluna semanal no *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo* e teve que fazer uma viagem de longa duração. Neste momento, ele formou um grupo de pessoas com a finalidade de segurar a regularidade da coluna.

AG – Onde você se profissionalizou definitivamente como crítico?

JCB – Foi no jornal *Última Hora*, onde trabalhei até o dia 31 de março de 1964. Por volta da meia-noite, uma hora da manhã, já do dia 1º de abril, recebi um

telefonema do editor, um português. Ele falou: o golpe foi dado, vamos todos sair daqui e não mais voltar.

Foram me buscar no UH no dia seguinte. Engraçado que tiveram uma dúvida, não sabiam se eu era homem ou mulher. Inclusive, isto foi relatado pela Clarice Herzog, que também trabalhava lá. Depois foram para o Teatro de Arena. A Cecilia Guarnieri conseguiu avisar alguém que eu estava sendo caçado e que não deveria mais voltar ao centro.

Cada um se espalhou e foi buscar seus contatos. Nunca mais pisamos nesse jornal pois sabíamos que seríamos presos. (*chegando ao Copan*)...

AG – Puxa, foi muito boa essa nossa conversa.

JCB – Tchau cara...





Sobre a Experiência de *A Destruição de Bernardet*

Claudia Priscilla



foto: Pedro Marques

O convite foi feito num dos jantares que preparo para ele, únicas noites que temos menu completo aqui em casa, desde entradas até a já tradicional sobremesa que ele adora - ervas caramelizadas e frutas vermelhas servidas em pequenas louças. Lá estava ele, sentado, vestindo elegância e humor ácido, bebendo seu uísque cowboy. Desses animados encontros regados a álcool, tenho lembranças que se misturam e, confesso que nessa noite peculiar, não sei bem como entramos no assunto de fazer um documentário sobre Jean-Claude. Fato é que ele concordou, mas, antes de selar o acordo, colocou uma série de regras. A principal delas é que não fosse realizado um filme laudatório, "puxa saco".

Naquela noite fui dormir empolgada e um tanto envaidecida. Na manhã seguinte, junto com a ressaca caiu a ficha da "roubada" que tinha me enfiado. Como fazer um filme sobre a pessoa que mais me influenciou como diretora de cinema? Passado a assustaria fui digerindo meu novo desafio. Digo agora, depois de anos, que sem dúvida foi o meu maior desafio cinematográfico.

Tinha que seguir a pista principal, dada pelo protagonista e fazer um filme anti-biográfico, antitelevisivo e radicalmente criativo. Em conversa com Kiko Goifman, roteirista do filme, decidimos que a melhor forma seria destruir o "Bernardet" (a maioria das pessoas, por respeito, se refere a ele pelo sobrenome), profanar o mito intelectual impecável e impenetrável e devolver para o público o Jean-Claude ousado, inventivo,

menos intelectual (nem por isso menos inteligente) e que se "joga no mundo". Tirar o verniz acadêmico e revelar o belga punk que habita aquele corpo.

Durante o processo de criação do filme percebemos que Jean-Claude estava disposto a contribuir na fabricação de seu personagem, através de uma percepção crítica, mas também fictícia, de sua vida e sua obra. Seguimos juntos nessa toada em busca de sua libertação.

A direção foi dividida com Pedro Marques, parceiro que também topou a parada de se lançar nas nossas incertezas. Para realizar o filme, partimos com uma equipe mínima para não invadir o gênio em sua caverna no Copan. Seguimos assim por um tempo, pensando e fazendo. Ao crescer a ousadia também cresceu o número de pessoas na empreitada.

A tarefa foi ficando cada vez mais surpreendente. Jean-Claude entregue às variadas formas de jogo inventadas. Encontrei um certo prazer nesse processo. Segui com insegurança, mas inebriada com a disponibilidade de Jean-Claude. Às vezes me pegava boquiaberta ao perceber que realmente estava fazendo um filme sobre o cara que mais me atravessou com seus pensamentos.

Hoje ainda ouço um murmúrio interno me dizendo que ao destruir Jean-Claude também destruí alguma coisa em mim. Sabia que devolver a humanidade àquele corpo era tirar uma fé cega que me habitava. Hoje, mais cética, continuo perto dele tecendo enevoadas lembranças.



Sobre a experiência de *FilmeFobia*

Kiko Coifman



Jean-Claude gosta de jogos. Tanto que criou um e vendeu a patente para que a GROW desenvolvesse. E chegou a ser comercializado em lojas de brinquedos. Este é o caminho que me orienta aqui: uma breve reflexão pessoal sobre jogos audiovisuais em que Jean-Claude e eu fomos parceiros.

Gosto de falar sobre Jean-Claude. Nossa amizade me faz bem. O filme 33, no qual eu procuro minha mãe biológica, foi o responsável para a nossa aproximação. Começamos a nos encontrar e jogar ideias em mesas de bar. Essa convivência fez com que eu e Hilton Lacerda (roteirista e diretor) nos sentíssemos confiantes para ir até à casa de Jean-Claude contar sobre o meu primeiro filme de ficção, *FilmeFobia* (Jean-Claude detesta e acha velha a dicotomia ficção x documentário).

Ele ouviu atento nossa fala exagerada, ansiosa, desenhada pelos nossos gestos desejosos de convencimento. Ao final Jean-Claude disse: "isto é um filme de terror de merda". Jean-Claude jogou pesado. Saímos de lá e fomos beber. Hilton e eu refletimos e Jean-Claude tinha razão. O problema não era ser um filme de terror. Mas a nossa ideia inicial era fraca mesmo. Uma merda.

Depois de nos recuperarmos das dores da derrota, trabalhamos bastante e incorporamos elementos sugeridos pelo próprio Jean-Claude. Além de atores, resolvemos trabalhar também com fóbicos reais. Por outro lado, eu assistia a filmes nos quais Jean-Claude desempenhava pequenos papéis e me entusiasmava pelas atuações daquela figura magra e elegante.

Me recordo de ir a um orelhão (sim, em 2006 ainda haviam alguns), colocar umas fichas e ligar para Jean-Claude, contando o que mudamos no projeto. E de imediato falei que gostaria que ele fosse o protagonista. E ele topou. Se colocou dentro do jogo.

Foi incrível trabalhar com Jean-Claude. Assim que topou, quis se desligar do roteiro. O desejo de ser surpreendido o alimenta. Comecei a ir com frequência em seu apartamento para conversas breves. Jogávamos de forma sedutora. Eu contava apenas fragmentos, dava pistas da personagem e Jean-Claude topava tudo, inclusive emprestar alguns aspectos de sua vida, como a dificuldade de visão e o fato de ser HIV positivo. A coragem do bom jogador.

Não foi um período fácil. Jean-Claude não estava bem. Falava sobre pensamentos suicidas. E isso seguiu durante as filmagens. Um dia ele chegou ao set e falou sobre morte. E a morte era a morte dele. Claudia Priscilla, assistente de direção, conversou algumas horas com Jean-Claude e ele mudou o foco. Topou seguir em nosso jogo de Fobias.

Isso pode parecer que ele foi um problema para as filmagens. Ao contrário, geralmente estava disposto, de bom humor e, claro, era extremamente dedicado. Leu muito sobre fobias, psicanálise e não é possível imaginar *FilmeFobia* sem Jean-Claude. A memória me traz uma mistura tão grande entre o personagem e o meu amigo que me pego inventando coisas que não aconteceram. Ou será que aconteceram? Um jogo de cenas da mais louca autoficção partilhada.



Sobre a experiência de *Periscópio*

Kiko Coifman



foto: Julia Zaika

Terminado *FilmeFobia* seguimos jogando ideias, pensando processos. Bebendo juntos, num tempo em que ambos fumávamos avidamente, não esqueço que estávamos em um boteco, embaixo do Copan, quando resolvemos trabalhar juntos mais uma vez. Um novo jogo se desenhou naquele dia. Na época eu estava fazendo uma série para o SESCTV e completamente sem tempo. Jean-Claude falou que escreveria algo e a gente voltaria a conversar.

Uma questão fundamental foi decidida naquele bar, entre os uísques dele e as minhas cachacas: de modo algum poderíamos repetir os métodos de trabalho de *FilmeFobia*. Precisávamos fazer um jogo absolutamente novo na nossa relação.

Pouco tempo passou e Jean-Claude me chamou: tinha algo para mostrar. E lembro perfeitamente o quanto fiquei impressionado. Eram 40 sequências escritas. Uma grande jogada em nossa parceria. Combinamos que eu leria e se aquilo me interessasse a gente avançaria.

Adorei. Tratava da relação de um personagem com seu vizinho e existia uma figura abstrata chamada de "Observador". Este acabou materializado no objeto periscópio. Juntos, mergulhamos no roteiro. Ao contrário de *FilmeFobia*, Jean-Claude estava em todo o processo. Jogávamos lado a lado, pensávamos conceitos e até mesmo decisões políticas no processo de realização do filme. Jean-Claude sugeria o ator que contracenaria com ele, emplacava novas sequências e seguimos profundamente juntos. João Miguel foi chamado para ser o parceiro de cena e assim filmamos. Um jogo sem vilões, em que a possibilidade do improvisado e da performance vinham como gestos intensos de uma rebeldia contra velhas fórmulas ficcionais. Como todo jogo, momentos lúdicos se somaram a instantes tensos. Mas chegamos ao final.

Quem dava as regras era a crença que temos em deus. Nosso deus, é Samuel Beckett e nossa bíblia, não por acaso, chama-se *Fim de Partida*.

Carlos Alberto Mattos

Operários e Bernardet; O crítico diante do outro em filme

Carlos Alberto Mattos é jornalista, escritor, pesquisador e crítico de cinema desde 1978. Escreveu para Tribuna da Imprensa, IstoÉ, O Pasquim, Jornal do Brasil, Estadão, O Globo. É autor de livros sobre Maurice Capovilla, Vladimir Carvalho e Eduardo Coutinho, entre outros, além de Cinema de Fato: Anotações sobre Documentário. Edita o blog [carmattos](#) e publica na Carta Maior.

Existe um antes e um depois na nossa maneira de ver documentários brasileiros. E esse divisor de águas é o livro *Cineastas e imagens do povo*, de Jean-Claude Bernardet. Mais que qualquer outro crítico, ele se detém na estrutura dramática dos filmes, nas relações temporais entre as cenas e na produção de significados através da montagem e da interação entre som e imagem. Instituiu, para os docs brasileiros, um padrão de análise mais comumente encontrado na abordagem de filmes de ficção.

A atenção de Bernardet – e por extensão a nossa – se estende com frequência ao que não está no filme. O crítico pergunta-se sobre as “limpezas” decorrentes do processo de seleção, eleição e edição característico de todo doc, sobretudo aqueles voltados para a construção da memória histórica. Instaura um grau saudável de desconfiança num modo de cinema feito, em última análise, para a recepção baseada na crença.

Mais importante ainda é o movimento no sentido de levar em conta, com ênfase, a instância enunciativa do documentarista. Ou os efeitos de sua ausência. Num tipo de raciocínio nascido com o documentário moderno, e que ele pratica com rara acuidade, Bernardet alterou profundamente a percepção do doc brasileiro ao considerar a maneira

como o realizador se faz presente no espaço real ou virtual dos filmes – coloca-se no “palco” como uma consciência exposta ou se permanece nos bastidores puxando os barbantes de sua argumentação. Da mesma forma, o crítico também se expõe em primeira pessoa com seus gostos, escolhas, dúvidas e limitações diante das obras tratadas.

Tais ferramentas de análise são fartamente empregadas nos capítulos “O intelectual diante do outro em greve” e “Filmar operários”, este incorporado à reedição do livro em 2003. Os títulos dos capítulos já encaminham a questão da alteridade de classe, que vai predominar – mas não se basta – no tratamento dado aos filmes de um momento histórico preciso. O chamado “Ciclo Operário” compreende docs realizados entre 1977 e 1983, quando as greves metalúrgicas de São Paulo abalaram a velha estrutura sindical e propiciaram o surgimento da liderança de Lula e do Partido dos Trabalhadores. Foi um período em que jovens cineastas paulistas da classe média intelectual se sensibilizaram com o movimento operário ou, em alguns casos, foram convidados a engajar-se como um braço audiovisual do próprio movimento. De alguma maneira, e em limites precários, realizava-se a tão sonhada parceria do povo com a intelectualidade em busca de renovação social.

Bernardet, no entanto, problematiza essa parceria ao esmiuçar os procedimentos dos cineastas. Em *Greve* (João Batista de Andrade, 1979), por exemplo, ele aponta as diferenças entre os discursos dos operários e do narrador do filme. Suspeitando que o segundo constituiria uma "imposição ideológica", afirma que a abordagem do momento político "revela antes as preocupações do realizador que as dos operários e aponta para a distância que os separa".

Greve é uma reportagem inflamada sobre os acontecimentos de 1979 em São Bernardo do Campo, quando o Ministério do Trabalho interveio no sindicato dos metalúrgicos e os trabalhadores se viram temporariamente sem liderança, entregues ao caos e ao desespero. Bernardet observa a presença/ausência de Lula como elemento dramático que conduz a uma valorização da figura do líder. No filme, João Batista de Andrade lança mão de entrevistas de rua à maneira do programa *Hora da Notícia*, que dirigiu na TV Cultura no início dos anos 1970. Um dos pontos altos é a conversa do realizador com o dono da pensão dos operários, personagem que se manifesta contrário à greve e à ideia de de-

sordem. A Bernardet não escapou essa contradição de um personagem popular que introjetou a ideologia dos patrões e do governo. Ali residiria um nível de complexidade elogiável, enquanto outras "generalizações" (o termo é do crítico) filiarium *Greve* à corrente do documentário sociológico que ele próprio denuncia em outra parte do livro.

Se *Greve* é um filme de fato independente, fruto do engajamento preexistente do seu diretor, Bernardet engana-se ao atribuir a mesma classificação a *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979). Na verdade, Roberto Gervitz e Sergio Toledo Segall foram convidados pela nascente oposição sindical no Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo para realizar um filme sobre a disputa pela presidência da entidade. A oposição lutava contra o pelego Joaquim dos Santos Andrade, ali encastelado desde a intervenção militar de 1964. "Joaquinzão" é o vilão da fita, em lugar dos patrões. O que temos, portanto, não é um doc sobre o movimento operário como um todo, mas sobre uma luta interna entre três chapas adversárias. Isso o torna bastante diferente de outros filmes do ciclo.



No ensaio "Filmar operários", Bernardet não tematiza essa diferença, a meu ver fundamental. *Braços cruzados...* é tomado mais como evidência de uma suposta inversão na relação entre cineastas e operários: aqui, ao contrário de *Greve*, os diretores do filme não "ensinam" aos trabalhadores, mas com eles "aprendem". Curiosamente, a opção pela chapa 3 é vista não como fruto de uma encomenda, mas como identificação ideológica. As duas coisas coincidiram, é claro, mas uma não substitui a outra.

Braços Cruzados... serve ainda a Bernardet como instrumento de uma análise do acesso dos cineastas ao interior da fábrica, mediado pela instância crucial do portão. Gervitz e Toledo filmaram o cenário fabril, mas em momentos normais de trabalho. Para incorporar ao filme o momento culminante da parada das máquinas, recorreram a uma encenação com atores semiprofissionais e uma montagem visivelmente inspirada em *Greve (Stachka, 1925)*, de Serguei Eisenstein. Com isso, criaram uma sequência antológica que simboliza tantos episódios inalcançáveis por equipes de filmagem.

É interessante comparar essa sequência de *Braços Cruzados...* com as cenas iniciais de *Chapeleiros* (Adrian Cooper, 1983). Enquanto na primeira os

operários e as máquinas recuam progressivamente da ação para a imobilidade, nas segundas ocorre o contrário. Adrian Cooper abre *Chapeleiros* com os operários imóveis em sesta, os corpos estendidos sobre as grandes mesas da fábrica de chapéus Cury. Aos poucos, a partir de uma mão que estremece ao acordar, temos a volta à vigília e ao trabalho. *Chapeleiros* não é um filme sobre a greve, mas um exame sem palavras da opressão do operário pela repetição e a submissão a um ritmo implacável. O único signo de contestação é a presença sutil e momentânea da "Internacional" na faixa sonora que subjaz às imagens.

O texto de Bernardet a respeito de *Chapeleiros* pode ser tomado como uma síntese de sua postura crítica. Em lugar de afirmações, ele faz uma série de perguntas a si mesmo, avançando por entre suas próprias dúvidas, confessando afinal sua incapacidade de interpretar o filme. É um pensamento que se constrói no ato da escrita. O mesmo se pode dizer do texto referente à *Os queixadas*, média-metragem filmado em 1977 como uma reconstituição/reflexão da histórica greve na fábrica de cimento de Perus em 1962. O diretor Rogério Correia escalou protagonistas daquele movimento para reencenarem seus papéis 15 anos depois. O filme oscila entre a recriação dramática e o depoi-



mento documental, acrescidos do fato de que um dos líderes de 1962 está tomando posse na presidência do sindicato em 1977. Bernardet dissecou o vai e vem entre os dois períodos, procurando nas brechas do tempo as fissuras e contradições na construção da memória dos fatos. A ausência, no filme, de uma discussão explícita da memória funciona, para o crítico, como uma prova de que a elaboração da história, “provenha ela de historiadores profissionais ou de agentes da ação, é sempre problemática”.

Greve de João Batista de Andrade e alguns filmes de Renato Tapajós, juntamente com *ABC da greve* (1975) de Leon Hirszman (mencionado apenas rapidamente no livro), vieram a formar um acervo de enorme importância para a historiografia do Brasil da era Lula. Outro filme desse grupo que ganhou mais espaço na análise de Bernardet, ainda que sempre em contraponto a *Greve*, é *Dia nublado* (1979), codirigido por Tapajós e mais seis profissionais. Eles foram convidados pela diretoria sindical para registrar a greve de 1979, em São Bernardo, e as difíceis negociações com os patrões. Havia aí um duplo objetivo: devolver aos trabalhadores sua imagem, contribuindo para a organização e a mobilização, e levar informação sobre o movimento para fora do ABC.

Dia nublado, posteriormente intitulado *Greve de março*, não pode mais ser visto em película. No entanto, grande parte do seu material foi absorvido pelo longa *Linha de montagem* (1982), de Tapajós, incluído nesta mostra. Embora tenha estatura de épico, *Linha de montagem* nasceu fora do calor da luta. O filme foi editado em 1982 a partir de 40 horas de material, mais uma espécie de balanço filmado em julho de 1981. Predomina a consciência de que o país acabara de viver um momento histórico.

Os dois capítulos de *Cineastas e imagens do povo* aqui tratados abordam uma boa diversidade de representações do operário paulista por dois grupos de cineastas mais ou menos homogêneos. Dos nomes que circulam entre um e outro grupo, destaca-se o de Aloysio Raulino, autor da fotografia de *Braços cruzados...*, *Greve* e *O porto de Santos* (1978), do qual foi também diretor. O texto de Bernardet sobre *O porto de Santos* enfatiza o caráter visual do filme e é um dos mais carismáticos de sua carreira. Pelas virtudes e pelas imprecisões. “O crítico quase não consegue apreendê-lo e deixa-se levar pela emoção”, adverte logo no início. Em seguida, passa a uma descrição de sequências. Algumas discrepâncias com o que se vê e ouve na tela me levam

a imaginar que ele visionou outra edição do filme. Da mesma forma, a insistência em "imaginar" uma possível greve para justificar a aparição de pessoas dançando e frequentando a noite soa bastante arbitrária, como forçando uma vinculação do filme ao escopo do ensaio.

De qualquer maneira, vale ressaltar a abertura do compasso do ensaísta para propor relações de amplo espectro e observar o que fica além do imediatamente visível. O "Ciclo Operário" ganhou nesse livro de Jean-Claude Bernardet uma visão certamente inquisidora, mas também produtora de sentidos que vão do estrutural ao estético, do político ao erótico.

Este texto foi publicado originalmente no catálogo da Mostra **Cineastas e Imagens do Povo**, em cartaz no CCB Rio em 2010.



Histórias do Cinema



Recolher pelas mãos o gesto como cristal da memória: o cinema de Agnès Varda

Bianca Dias

Bianca Dias é escritora, psicanalista e crítica de arte. Coordena o Cine Cult USP-RP. É especialista em História da arte pela Faap e mestre em estudos contemporâneos das artes pela Universidade Federal Fluminense. É autora do livro *Névoa e assobio* (Relicário Edições, 2015)

“

É a minha própria casa, mas creio
que vim fazer uma visita a alguém
(Maria Gabriela Llansol)

”

Para além de imagens ou a liberação da imagem no gesto: é desta maneira que podemos invocar o cinema de Agnès Varda. Um chamado e um desvio, como anunciados por Giorgio Agamben em *Notas sobre o gesto*: “No cinema, uma sociedade que perdeu seus gestos procura se reapropriar daquilo que perdeu e, ao mesmo tempo, registra sua perda” (2007, p. 54).

Segundo Agamben, o cinema é aquilo que pode reconduzir as imagens à pátria do gesto. Abre-

-se aí uma dimensão ética e política: “O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (AGAMBEN, 2007, p.59).

E é nessa potência do gesto que encontramos uma cineasta que começou a carreira como fotógrafa e levou ao cinema a paixão e o gosto acentuado e erudito pela fotografia e pela pintura.

Varda iniciou seu trabalho no contexto da Nouvelle Vague, em narrativas em que muitas vezes se incluiu, de maneira biográfica,

mas de forma que, ao contrário de se afirmar em si mesma, desdobra-se ao outro. Esta é a marca e o ponto de partida de uma obra que opera com a memória, o gesto e o tempo, numa reinvenção do estatuto de representação da realidade. Desta perspectiva, encontramos um cinema como escrita, em que a figura do diretor assume a autoria, pensada como algo que merece ser contado na obra e pela obra. Se Varda aparece como autora é por deixar seu traço e seu estilo no interminável de uma biografia generosamente compartilhada e escrita com o outro.

SEUS FILMES, SUA VIDA: UMA ESCRITA CONTÍNUA

Em *L'opéra mouffe* (1958), grávida do primeiro filho, Varda criou um ensaio poético com imagens, texto e música. As imagens fluem como o pensamento: uma mulher grávida escrevendo livremente em um caderno de notas; uma abóbora apresentada como ventre; uma pomba dentro de um vidro fazendo pensar no estado de gravidez. A gestualidade expandida mistura passado, presente e futuro entre texturas e imagens que possuem estrutura de redobra e pulsam nos interstícios. Um cinema que conjuga escrita e subjetividade numa

experimentação que lida com o irrepresentável, com uma opacidade fundamental da imagem e com o inominável que se furta à representação.

Seu caderno de notas é escrito numa intimidade exposta ao mundo e sua escrita é “*um escrever interminável e incessante*” ou “*uma maneira de se separar de si*”, como afirma Maurice Blanchot em *O espaço literário* (2011).

No filme, Varda escreve tentando alcançar não uma virtude estilística, mas uma ética da escrita que busca a dimensão instável da palavra ou da imagem, que busca o exílio de estar sempre em outro lugar. Grávida, sua barriga ocupa a tela de maneira transbordante. Desde o início, a presença do corpo se anuncia em sua materialidade física e da escrita. A aparição só se torna possível no limite que a detém. A aparição é, também, o movimento de sua desapareção, como um véu que é uma superfície que cobre e revela, ponto em que a imagem extrai potência e fascínio, solidão e o fora da solidão, o olhar para si e para fora de si.

Seu corpo é um contorno onde começam e terminam muitas existências e é também um corpo que expõe uma existência. O fora de si comparece com as cenas documentais da rua Mouffetard, que a revelam pelas verduras e legumes, pelos rostos das pes-

soas, pelas bocas que se movem dizendo coisas que não entendemos bem, gestos e expressões que irrompem como se a câmera tocasse cada um, conferindo-lhes uma vibrante humanidade. Nunca há um corpo sem outros corpos. E é a diferença dos corpos que os distingue e os expõe uns aos outros.

Pequenos movimentos ditam um ritmo em que os corpos parecem deslizar pelas mãos, transmitindo uma sensação de intimidade tátil em tudo que a cineasta faz vicejar com a câmera: as rugas nos rostos, os tons da pele envelhecida e manchada, um olhar perdido, uma pessoa mancando, o gesto de ajeitar um casaco.

É a mão de Varda que recorta os corpos até sua indefinição. Henri Focillon, historiador da arte, escreveu um pungente ensaio chamado *Elogio da mão* (2010) em que ensina que a mão é, antes de tudo, artesã e alquimista. Para ele, o gesto que cria exerce uma ação contínua sobre a vida interior. A mão arranca o tato à passividade receptiva, organiza-o para a experiência e para a ação; ensina o homem a possuir o espaço, o peso, a densidade. As mãos criam um universo inédito e deixam marcas em toda parte.

No filme de Varda, nas imagens táteis que reverberam entre o interno e o externo, pode-se sentir a matéria que a mão metamorfo-

seia, a forma que ela transfigura, como afirma Focillon sobre a possibilidade de as mãos abrirem uma experiência do universo capaz de "solicitar" ou "arrastar" o espírito e fazê-lo travar contato com o peso das coisas. Gomos de uma laranja, um repolho fatiado, as nervuras de folhas: são corpos se fazendo fora de tudo que poderia contê-los. Varda empreende aí sua viagem a partir das mãos, no entendimento de que para tomar posse do mundo é preciso saber perder algo. Para capturar algo do gesto como cristal da memória e escrever de si é preciso uma espécie de "faro tátil", no dizer de Focillon, numa visão que desliza pelo universo.

Além das imagens naturalistas, Varda também fabrica e manipula imagens em efeitos de câmera ou edição, pequenas instalações construídas, como uma pequena boneca colada num desenho numa alusão ao feto na barriga ou à já referida pomba dentro de um vidro, trazendo à tona o inassimilável e o que se anuncia como seres ainda por nascer e capazes de recriar um corpo que tenha o poder de começar. Gesto a gesto, palavra por palavra, à medida que o filme avança as imagens vão nascendo e se fabricando a si próprias.

L'opéra mouffe começa com a gravidez na forma de um ventre que transborda o quadro, e segue

para o final com uma metáfora do parto: uma lâmpada quebra, um pintinho começa a sair do ovo, há vísceras expostas e uma mulher come flores. Condensação que abre possibilidades inusitadas de constituição de mundos, subjetividades circulantes, intensidades múltiplas. Durante semanas Varda filma imagens tão flexíveis e sutis quanto sua escrita, afirma um ponto de vista singular a partir de um caderno de notas escrito na intimidade. Um mês depois do lançamento do filme, Varda deu à luz Rosalie. O filme acaba por se tornar uma escrita que se faz com imagens e um endereçamento ao outro, inscrição de contingências e de singularidades que podem ser tocadas por uma sensibilidade comum que preserva vivas potentes interrogações: quem somos nós nesse outro? Quem é esse outro em nós?

Já em *Daguerreotypes* (1975) – um álbum de bairro, como Varda o denomina –, o filme acontece no âmbito da vizinhança, nas pequenas lojas ao redor, feito com um cabo atado à sua casa e com o filho recém-nascido no colo. Em *L'Opera Mouffe*, Varda, grávida, realizou um filme que é um caderno de notas sobre a gravidez e o nascer das coisas; aqui, sua relação com o pequeno bebê é colocada como pano de fundo para um filme que desloca interior e exterior ao capturar mer-

cadorias empilhadas, clientes em lojas da rua Daguerre, buscando um retrato dos vizinhos e do que a circundava. O próprio filme dá notícias do que está em jogo para a cineasta, uma vitrine anuncia o filme e uma narração conta: *"Tudo começou por causa do Chardon Bleu, uma boutique perto da minha casa na rua Daguerre em Paris, que respira um ar esquecido, um cheiro de inventário interrompido. A gente vê objetos que não mudaram de lugar faz 25 anos, desde que moro nesse bairro"*.

O tempo é construído através de grandes planos-sequência, geralmente com poucos movimentos que exploram a duração da ação em tempo real, o tempo do pequeno comércio, que transcorre por entre gestos ou na imobilidade da espera. Num exercício de olhar o outro, Varda vai escrevendo algo seu na senhora que vende o pão, na contagem de moedas, no fluxo do tempo no interior do fotograma, na composição de um inventário em que corpos e gestos se comportam como o fio da narrativa. O fato de estar atada à própria casa e ao filho parecem expandir seu olhar para o próximo como o inquietante, para o hospitaleiro como aquilo que desaloja.

Aí se deposita o olhar de Varda: na dimensão do comum, tão enigmático como difícil, tão indisponível como esquivada, em

um mundo jamais comum onde o familiar está radicalmente problematizado. Entre vitrines e um pequeno inventário de ações cotidianas, ao plano de um casal de alfaiates costurando sob a luz, o que está em jogo é uma série de relações entre o que se diz e o que se vê: uma operação desenhada, sobretudo, a partir das vitrines da rua, fronteira habitada pelas mercadorias apresentadas ao público que, em sua transparência, deixa sempre entrever o interior, para além de seu limite.

As vitrines são a transparência do dentro e do fora, o abismo de uma ausência instalada nas trocas cotidianas e repetitivas do pequeno comércio. Na sucessão de gestos banais, Varda encontra o extraordinário da espera. No movimento que se estranha, nos convoca a olhar em face desse outro insondável e estranho a se colocar sob seu olhar.

Sua câmera é uma fronteira, uma superfície de contatos e fricções. Nas imagens capturadas na lonjura íntima, na zona intersticial e flutuante, emergem figuras complexas de alteridade e estranhamento, temporalidades e espacialidades plurais, fortuitas e contraditórias.

De fora para dentro, Varda se escreve junto ao filme, no território em que este faz limiar, na sucessão de "retratos" de personagens, como ela assinala na narração:

"Isto é uma reportagem? Uma homenagem? Um ensaio? Em todo caso é um filme que eu assino como vizinha Agnès – a daguerreótipa".

A daguerreótipa que sustenta, numa política da transmissão, não um eu seguro de si, mas um sujeito da enunciação que está no seio de uma comunidade negativa: *"a comunidade dos que não têm comunidade"* (BATAILLE apud BLANCHOT, 1983, p. 9).

Em *A potência do pensamento*, Giorgio Agamben relembra um texto capital para pensar a questão do eu: a carta de Paul Valéry a Pierre Louys, em que coloca em jogo uma cisão necessária entre o eu e o olho. Agamben assinala que Valéry ficou tão fascinado pelo pronome eu que se pode dizer que toda a sua obra não é senão uma reflexão sobre o eu e uma luta com o eu. Valéry irá marcar a diferença entre o *Je* e o *Moi* e assinala que o sujeito da linguagem é um duplo peão, ao mesmo tempo dentro e fora do jogo, sempre marcado por um processo de clivagem e deslize. A aposta de Valéry é, pois, a de ir além do eu sem o abolir, em direção à sensibilidade e ao corpo. O que se coloca em cena é a dimensão poética e política da arte: lugar que constitui a experiência íntima para Valéry e, para Agamben, lugar em que o eu supera a si mesmo invocando a voz de ninguém.

Lugar também que Varda invoca ao dizer de *si*, ao dizer *eu*, ao esboçar um autorretrato.

No filme – e não somente neste –, a narração *in off* vai se constituir como um importante dispositivo que cria inflexões subjetivas, como o uso da primeira pessoa, um som que fala de perto e cria uma atmosfera muito singular nos filmes. Essa voz não é somente uma voz que diz eu, mas que ressoa em nós, como se tratasse de nossa própria voz.

VESTÍGIOS DE UMA VIDA QUE SE INSCREVE NO MUNDO PELO CINEMA

Em *Os catadores e eu* (*Les glaners et la glaneuse*) (2000), filme que possui como ponto de partida a definição de *glaneur* e a reprodução de um quadro de Jean-François Millet (1857), também podemos encontrar o sujeito em sua presença e em sua evanescência: visível e invisível.

O gesto de segurar a câmera com as mãos e se abaixar para filmar, transforma Varda em catadora de imagens e uma artista preocupada com o aspecto social que o filme poderá engendrar na palavra e no tempo de cada um.

Nas associações entre os gestos de filmar e o de recolher os restos de colheitas ou feiras livres, passando pela referência aos

quadros de Millet e Jules Breton (*La glaneuse*, 1877), Varda segue numa estrada como fluxo contínuo, tocando com as mãos seu mais radical eu e também o que a excede na figura dos catadores, ponto que a própria cineasta cuida de clarear:

Este documentário nasceu de várias circunstâncias. De emoções ligadas à precariedade, do recente uso de pequenas câmeras digitais e do desejo de filmar aquilo que vejo de mim mesma: minhas mãos que envelhecem e meus cabelos que embranquecem. E meu amor pela pintura quis também se exprimir. Tudo isso deveria responder e se imbricar no filme, sem trair o tema social que eu queria abordar: o desperdício e os dejetos. Quem os recupera? Como? Pode-se viver do resto dos outros? Na origem de um filme, há sempre uma emoção. Esta era a vez de ver tanta gente que vai recolher as sobras das feiras ou dos restos jogados nos latões de lixo dos grandes supermercados. Quando eu os via, queria filmá-los, mas não sem o seu acordo. Como testemunhar por eles sem incomodá-los? Minhas intenções só se definiram durante as filmagens e a montagem.

Pouco a pouco, fui encontrando a boa dosagem entre as auto-sequências (a catadora que de uma mão filma a outra) e as sequências sobre aqueles cuja situação e o comportamento haviam me impressionado. Consegui me aproximar deles e fazê-los sair do anonimato. E acabei descobrindo pessoas generosas. Há várias formas de ser pobre, de ter cólera, bom senso ou bom humor. As pessoas que filmei nos ensinam muito sobre nossa sociedade e sobre nós mesmos. Eu também aprendi muito fazendo esse filme. Tive a confirmação de que o documentário é uma escola de modéstia.

Na apresentação do filme, um gato está em primeiro plano, deitado em cima do computador. Na tela vemos o nome do filme. Há também um dicionário antigo que se abre na letra "G" e Varda lê em voz alta a definição de *glanage* e *glaner*, assim como de *glaneur* e *glaneuse*. Na página, vemos a reprodução do quadro de François Millet, mostrando que eram as mulheres quem recolhiam as sobras da colheita.

O filme segue com uma camponesa. Ela conta que apanhava as sobras da colheita e refaz para a câmera o gesto de se abaixar, mostrando como guardava os

restos no avental, num movimento impregnado de memória que condensa em si tanto a marca singular dessa mulher, quanto o gesto repetido no tempo por muitos camponeses.

Assim, a senhora cria uma suspensão do tempo, suspensão que experimentamos no instante do encontro com o filme, pois nele a identidade explode, extrapola e recusa uma estratégia que cristaliza o eu e expulsa a alteridade para fora. Como Varda, somos catadores.

O que há nesse gesto? O que há nessas imagens? Em *Os catadores* e eu a imagem não é imitação ou cópia, mas uma presença que rivaliza com a coisa à qual ela se refere. E, se algo se partilha nesse movimento, é a partilha paradoxal de um indeterminado, de alguma coisa heteróclita a ser escrita no seio de uma comunidade.

Alimentar-se de sobras, recuperar o que foi jogado fora e transformar o resto do laço social em obra de arte. Há um momento em que Varda realmente penetra a cena e segura um maço de trigos do lado oposto ao quadro de Jules Breton e diz "a catadora sou eu". Uma passagem de um estado ao outro, tomando o corpo como objeto artístico. Ela se transforma em personagem e apresenta sua primeira performance.

E é seu corpo que aparece quando mostra uma mão

com a outra, um procedimento recorrente no filme que também acontece na estrada, quando Varda brinca de pegar caminhões com a mão. A estrada aparece como o limiar entre o campo e a cidade. Ao chegar na zona rural e acompanhar o despejo de batatas, ela encontra um homem que informa ter recolhido 150 quilos de batatas e revela que, no meio delas, há diversos tipos de batatas: boas, estragadas, disformes, em formato de coração.

A batata em forma de coração traz uma dimensão simbólica ao filme. A batata-coração é uma deformação, e é também o que a singulariza. Desproporção e demasia: excesso que é uma aparição. É a esse excedente sem contornos que estamos expostos. Varda leva as batatas-coração para casa e percebe que ali há um tesouro, uma espécie de prova dessa relação com aquilo que não se espera e, no entanto, acontece. As batatas-coração são o que excede, o que marca, o que redesenha. Também é com a marca de um excesso que precisamos lidar para que as relações se tornem possíveis, para que um nós se enuncie e tenha lugar. Partilha do comum incomum, do próprio impróprio.

Ao filmar os catadores e se enunciar como catadora, Varda sabe que um autor não é expressão de uma individualidade, mas aquele

que abre pela obra uma espécie de fenda e abismo na opacidade do mundo e, justamente aí, pode se dividir. O espectador, por sua vez, recoloca e devolve ao autor essa abertura e esse abismo.

A força da fotografia no cinema de Varda não pode ser negligenciada. Talvez a cineasta tenha sido motivada pelo que, para Barthes, parece ser a palavra mais adequada para designar a atração que certas fotografias exercem sobre ele – uma aventura: *“Uma determinada foto acontece-me, uma outra não”* (BARTHES, 2015, p. 78).

Varda é uma catadora e sabe que existir não é outra coisa que ser exposto: sair da identidade de si mesmo e de sua pura posição, expondo-se ao fora, à exterioridade, à alteridade e à alteração. Existir é coexistir, existir com, a partir desse “com”. Assim, ela filma os catadores, no coração da proximidade e da intimidade.

Em muitos momentos seu corpo adentra a cena de alguma maneira e faz contato, contágio, fazendo reverberar o fora de campo e deixando a sensação de que a fronteira pode ser invadida com sua presença. Em outros momentos, escolhe uma imagem que desfere um golpe nas outras imagens. O filme é também construção ao vivo, improvisado.

Como catadora de imagens, ela filma pessoas que recolhem

sobras e assim se estruturam: de comida a vestimenta, passando por água e móveis, uma vida que se estabelece por essa via. Dessa forma, vai alinhavando o que pertence ao ambiente familiar ou íntimo e o externo. Uma ideia de comunidade construída na singularidade dos restos, de uma comunidade que excede qualquer desenho: entre a falta e o excesso, entre o encontro e o desvio, entre o laço e a crise, partilha e conflito.

Invenção de uma possibilidade de vida, de uma existência que se alça à potência de arte, tomando a vida como uma obra em eterno escrever, ou a obra como uma possibilidade de vida que segue se esculpindo dentro e fora dela.

O quadro de Jules Breton inspira Varda a reproduzir, ela mesma, o gesto retratado pelo quadro. Quando pronuncia “a catadora sou eu”, Varda invoca o outro, se coloca em relação de oposição ao quadro, sabendo que na equação “eu e o outro” há sempre uma relação que nos remete e nos ultrapassa infinitamente.

No filme, alguns recolhem as espigas num ambiente campestre e outros praticam a coleta por economia, como um dono de restaurante que trabalha com os conceitos de economia e reciclagem. A dimensão da atividade de catar, de recuperar, vai se transformando e agregando

novos sentidos para Varda, que se reinventa e também aponta possibilidades para a engrenagem social como um todo, faz pensar sobre uma questão pungente: o que fazemos com nossos restos?

A incorporação do acaso no *work in progress* de Varda proporcionou seu encontro com Jean Laplanche, vinicultor e psicanalista. Só depois das filmagens – como apresentado em *Dois anos depois (Deux ans après)* (2002) – Varda ficou sabendo que se tratava de um psicanalista famoso, autor de livros importantes. No filme, Laplanche conta como produz seus vinhos e também fala sobre sua teoria psicanalítica, “a filosofia anti-sujeito”, em que o homem descobre sua origem primeiramente no outro.

Com suas personagens, Varda fala de si para os espectadores, tudo se embaralha nessa costura do familiar e do íntimo, sem excluir o que há de estranho. Outra dimensão que é agregada ao gesto de recolher é a memória, uma espécie de arqueologia. Recolher fatos, gestos, informações – objetos recolhidos ao longo de viagens – que vão sendo apresentados numa mala que se abre: lembranças de Tóquio, coleta afetiva de cartões, pequenos objetos, fotografias. Entre as coisas recolhidas está um cartão com a reprodução de uma pintura de Rembrandt. A mão de Varda se

sobrepõe ao cartão e mais uma vez ela “filma uma mão com a outra mão”.

São as mãos que seguram a câmera e descobrem o silêncio inesgotável e os resíduos de uma imagem e, justo por isso, são sua potência transmissiva, como ela mesma afirma: “É esse o meu projeto: filmar minha mão com minha outra mão. Entrar no horror. Acho isso extraordinário. Tenho a impressão que sou um animal. Pior: sou um animal que não conheço”.

Jean-Luc Nancy diz que “o que resta da arte talvez seja um vestígio” (2012, p. 289) que logo depois se tornará arquivo, um filme ou documento, e cabe ao espectador buscar um entendimento do que seria esse vestígio. Trata-se de um testemunho de presença que falha e tudo que nos resta é um vestígio, tal como uma fotografia ou instante capturado que depois de aprisionado não é mais aquilo que mostra.

Lembranças, imagens que, em última instância, são nada mais que memórias de si mesma, linhas de força que implicam num autorretrato como um processo, um vir a ser, uma passagem do eu ao outro.

O filme começa com as catadoras de Millet (1857) e termina com as de Edmond Hédouin (1857) – *As catadoras fugindo da tempestade* (*Les glaneuses fuyant l'orage*) –, a tela treme ao vento, dando vida à tempestade do quadro.

Assim, Varda propõe a construção do olhar por uma escrita num desvio em que se entrelaçam o visível e o enunciável. Apenas assim é possível negociar a partilha de um mundo comum: no endereçamento da voz do autor em sua obra (na medida em que ele responde pelo que mostra em seu nome, e que é também, ele próprio, espectador de sua obra), mas que deixa lugar à palavra, à vertigem e à liberdade do espectador.

É essa palavra que Varda irá resgatar em *Dois anos depois*, feito dois anos depois de *Os catadores e eu*. Trata-se de uma crônica de opiniões e reencontros que permitem enxergar o filme sob um novo ângulo.

Os catadores e eu teve repercussão em vários países e a cineasta recebeu muitas manifestações. Ela decide, então, fazer um novo trabalho, investigando milhares de cartas e presentes recebidos, colocando em jogo os efeitos de um filme no espectador.

Num primeiro momento, há o diálogo de Varda com as cartas, mensagens e presentes. Em seguida, o espectador se transforma ele próprio em personagem do filme, fazendo com que os dois filmes se transformem em um só.

A ligação entre os filmes se dá a ver na figura da batata-coração, que germinou e deu brotos e folhas. A batata aparece nos créditos iniciais como objeto-

-símbolo que germina, como um filme que também germina e que pode escutar um burburinho, um rumor causado no corpo por um encontro. O filme surge, então, dessa escrita que chega a Varda pelo outro: escrita de fulgores e aparições através do cinema.

Dois anos depois faz um resumo visual do primeiro filme e milhares de fotografias se apresentam como uma espécie de retrospectiva, digressões que se incorporam à narrativa. Varda parece tocar um espaço íntimo e denso que faz com que o espectador se coloque em estado de perda e em relação crítica com o outro filme. Varda filma as consequências de sua aposta ética. A diretora alterna sua presença – na frente da câmera ou na voz *in off* – fazendo reverberar o dentro e o fora, essa coisa que se esconde em outra. Ela manuseia cartas que passam por suas mãos até a voz informar que Alain F. foi quem mais tocou os espectadores com seu modo de vida: vegetariano que se alimentava apenas das sobras de comidas de feiras, professor alfabetizador voluntário. Dois anos depois, Alain conta que foi chamado para discutir a questão da fome em várias instituições. Ele revela que correu uma maratona com um tênis achado numa lixeira, após o olhar de Varda se depositar no seu modo de vida completamente estruturado

pela reciclagem e pelo trabalho voluntário. Justamente aí reside a força da arte: na resistência a não se emoldurar, e agir como o salto além, abertura a sentidos e sentimentos inesperados como algo que pode estar condensado na figura de um homem que, depois de um encontro, encontra um tênis no lixo e decide correr uma maratona.

No filme tudo se justapõe: cartas, presentes, palavras que foram trocadas por modos de vida que sobrevivem ao apelo capitalista e discutem questões como o desperdício, reaproveitamento e possibilidade de novos modos de existência. O grande reencontro, no entanto, é com Jean Laplanche. No primeiro filme, ela o encontrou sem saber de quem se tratava. No segundo, ele acentua que o processo de análise é aquilo que dá importância justamente às sobras, ao que cai do discurso, de modo que existe uma “glanage psicanalítica”.

No final do filme Varda conta que, numa entrevista, Philippe Piazo lhe disse que o que mais o tocou no filme anterior – *Os catadores e eu* – foram os planos de suas mãos e cabelos, pois lembravam planos que Varda fez de Jacques Demy em *Jacquot de Nantes* (1991). Chorando, Varda diz que o fez sem perceber: “A gente trabalha sem saber, a gente não trabalha dentro da significação e

nem da continuidade”.

O filme a ultrapassa, a obra está além dela. Nos processos engendrados no corpo a corpo, o enigma se mantém vivo e cada encontro é uma surpresa. Varda se emociona a partir de imagens tocadas no território do não-saber, como frestas que apontam seu avesso, convidando-nos ao estranhamento.

O AMOR, AS PRAIAS, O CINEMA

Essa abertura ao não-saber, ao imprevisível, ao heteróclito, ao subjetivo, abre uma brecha para a possibilidade de se transmitir o intransmissível. Varda, em seu gesto de se pôr em contato com, de friccionar materiais e afetos heterogêneos até o ponto em que uma rachadura entre eles se abra, faz com que por ali transbordem novas configurações que alterem decididamente os modos como percebemos e posicionamos a presença das coisas no tempo e no espaço, e se permite atravessar por um trabalho que é um eterno devir e abertura para a surpresa, posição que assume ao filmar *Jacquot de Nantes*.

Depois de 30 anos de relacionamento com Agnès, o também cineasta Jacques Demy ficou doente e, em casa, pintava e escrevia lembranças, sem forças para contar sua história em um filme. Varda o fez: *“Então fiz esse filme da infância de Jacques*

Demy. Quando era pequeno, era chamado Jacquot. Na França esse filme se chama Jacquot de Nantes. E foi extraordinário que trinta anos após sua infância tenhamos podido filmar na oficina em que ele cresceu, e no pequeno apartamento na entrada da oficina em que passou a infância”.

Em *Jacquot de Nantes* há uma delicada relação entre a mãe cabeleireira, o pai que conserva carros, a pequena vizinha que canta e fascina Demy. O filme mostra que a origem do trabalho de Jacques estava na sua infância: Varda utiliza fragmentos dos filmes dele, conectando-os a fatos vividos – o pai sempre perguntando se o filho fez os deveres; a frustrada paixão pela vizinha que canta canções de época; as frequentes idas ao cinema, os passeios pela Passagem Pommeraye – e alternando com planos que esquadrinham apaixonadamente o corpo doente do companheiro. Quando Jacques Demy morreu o filme não estava pronto.

Varda terminou seu trabalho com muita dificuldade e, nos anos que se seguiram, fez outros dois filmes sobre Jacques: *As garotas românticas fazem 25 anos* (1993) e *O universo de Jacques Demy* (1995).

Demy e Varda se conheceram em 1962, tiveram dois filhos – Rosalie e Mathieu – e permaneceram juntos até a morte do diretor em 1990.

Em *O universo de Jacques Demy*, um documentário sobre o trabalho do cineasta, Varda seleciona as sequências mais representativas do companheiro e, em *As garotas românticas fazem 25 anos*, a diretora garimpa imagens já filmadas por Demy e as reaproveita para compor suas próprias imagens, numa escrita de si que ela reencena em *As praias de Agnès* (2008).

“Se você abrir uma pessoa, irá achar paisagens. Se me abrir, encontrará praias”, é assim que Varda se apresenta em *As praias de Agnès*. Ela parte da sonoridade e do ritmo do mar para contar uma biografia regida pelas praias, através das quais atualiza seu passado: a infância em Bruxelas, a juventude no Mediterrâneo – para onde sua família se mudou durante a Segunda Guerra – o período como fotógrafa, o casamento com Demy, o feminismo, as viagens.

Com entrevistas, fotografias, reportagens e trechos de suas obras, o filme é uma espécie de álbum de família, um ensaio sobre a vida e a obra. Varda faz uma tentativa exploratória e aberta de compreender retrospectivamente as formas em que sua vida e seu cinema evoluíram juntos, de maneira indissociável, organicamente.

Uma das sequências mais co-moventes de *As Praias de Agnès*

acontece sob o signo de um regresso ao local de infância: Bruxelas e, sobretudo, a casa onde sua família viveu, agora habitada por um colecionador de comboios em miniatura – uma surpresa que simboliza para a cineasta a errância e suas constantes viagens.

Em determinada sequência, Varda monta uma reunião de família puramente cinematográfica entre um ator há muito falecido (um amigo que participou das filmagens de seu primeiro longa-metragem, *La pointe courte*) e os filhos dele, já em seus 50 anos. Varda monta um dispositivo interessante: um projetor colocado numa carroça. Os filhos empurram a carroça, enquanto o projetor exhibe imagens recentemente descobertas do pai, registradas pouco antes de sua morte prematura, no período de filmagens de *La pointe courte*. Essa bela cena sublinha a intimidade incomum que os filmes de Varda alimentam com suas personagens e situações, deixando clara a visão da cineasta e de seu cinema como ato essencialmente generoso, um compromisso de sempre dar algo de volta às pessoas e aos lugares que a inspiram. Isso ela faz com bom humor e curiosidade intransigentes, marcando a importância de estar em sintonia com seu tempo.

Ademais, há um espírito de fotógrafa que a conduz: o gosto pelo

instantâneo, pelo *flash* de vida, triste, absurdo, divertido, arrancado no momento exato. Em *As Praias de Agnès* há muitos momentos com fotografias, tiradas por Agnès ou por outros, e muitas ocasiões para breves "ensaios" através de fotografias.

Varda atravessa e é atravessada por sua obra, podendo, a partir desta, colher consequências importantes para a vida, marcando a cultura com o efeito discursivo de seu trabalho e nele instalando uma potência transmissiva. Com a câmera, se coloca como sujeito da enunciação a embaralhar certezas de dentro/fora, presente/ausente, possível/impossível e silêncio/ruído.

Em *As praias de Agnès* podemos pensar nos espelhos estendidos na praia como um lugar que visa fabricar um eu em pura evanescência. Ali temos alguém que assiste, fabrica e atua nas imagens. Nas praias, Agnes revive o amor por Jacques Demy, reconstrói cenas da infância, revive criticamente a Nouvelle Vague, questiona momentos históricos e ideologias em uma fina escrita que perpassa o mundo, ela própria e o cinema, deixando aparecer uma forma de subjetividade assumidamente aberta, contraditória, fragmentada e fluida. Esses movimentos de derivação e errância fazem do pensamento ensaístico algo arriscado – que se pen-

sa no momento mesmo em que o discurso vai se criando. Por isso, a fluidez da água lembra a do filme. Ao mesmo tempo em que pode ser guardada naqueles pequenos quadros que emolduram o mar, a água também escorre, transbordada, desafia.

As praias de Varda funcionam também como máquinas do tempo – máquinas mitológicas em que a cineasta recria memórias de infância, evocadas por fotografias de família ou por pequenos encontros e objetos. Na construção de uma espécie de instalação ao ar livre composta por uma série de espelhos, o campo do olhar se desloca.

Olhar para os outros é também colocar-se à vista. Ao se olhar no espelho, Varda vê Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Jane Birkin, Chris Marker (através de um gato cartoon) e, claro, acima de todos, Jacques Demy.

Em Varda, uma experiência interior, por mais subjetiva que seja, pode aparecer com um lampejo para o outro, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção. Das praias de Varda deriva um texto, uma invenção, um saber clandestino, inscrição em que escrever se confunde com o viver, ato encarnado no gesto de uma obra, de uma vida.

Assim, Varda enseja cinematicamente a ideia de que a

memória não é algo arquivado, inerte: suas memórias são ativas, sempre em movimento.

A cineasta tampouco acessa suas lembranças, ela é por elas tomada: “Eu estou viva, e eu me lembro”, diz na última cena do filme. Varda abraça mais uma vez a natureza frágil, lacunar e misteriosa da imagem com seu corpo que se transforma em paisagem, em imagem, em experiência, como se constata na imagem de uma senhora com cabelos brancos, sentada em meio a infinitas plumas brancas que caem no chão com a leveza e a densidade que lhes é dada – uma constatação de extrema fragilidade e chamado a que só podemos responder com lampejos de vida, de desejo, de narrativas a transmitir.

O INFINITO DE UMA OBRA QUE CONTINUA SE ESCRIVENDO

Seus dois filmes seguintes (*Visages, Villages* de 2017 e *Varda por Agnès* de 2019) recolocam essa questão e, com *As praias de Agnès*, formam uma trilogia, uma espécie de “filmes-testamento” construídos a partir do território evanescente da memória, da dimensão sobrenatural e mágica do cotidiano.

O testamento de Varda se inicia, então, em *As praias de Agnès*: fotografias, fragmentos de filmes, entrevistas e pequenas encena-

ções dos tempos de criança na Bélgica até Paris, da descoberta do cinema até a participação na Nouvelle Vague, do casamento e dos filhos até a vida depois da morte de Jacques Demy, um relicário afetivo que conduz para a delicadeza do gesto presente nas imagens, nas narrativas e em cada ruído silencioso a contar histórias numa captura atenta ao mundo.

Segue com *Visages, Villages*, documentário que retrata uma experiência fotográfica e cinematográfica nascida do encontro com JR, fotógrafo que cria exposições ao ar livre. Juntos, viajam pelo interior da França e buscam o extraordinário no cotidiano simples de pessoas locais.

Finalmente, *Varda por Agnès*, “filme-despedida” que é novamente um acento em sua biografia: uma aula-ensaio sobre a (sua) vida, em que ela rememora, diante de uma plateia, seu percurso profissional de fotógrafa, cineasta e artista, um testamento em que o que parece estar em jogo é o estranhamento que a faz se recontar e se narrar a partir de um novo lugar no qual ainda se tateia algo. A presença desses vestígios faz com que se abra na imagem uma temporalidade outra, para a qual somos convocados, não somente como receptores, mas também como intérpretes de uma tentativa exploratória.

A dimensão ensaística dos documentários de Agnès surge como um exercício de pensamento, um lugar de reflexão sobre a temporalidade, a imagem e o exercício de se fazer cinema como território da contingência e da fragilidade, do movimento e do fluxo, e não de algo arquivado ou inerte, mas de algo na memória que sempre nos escapa, que não se esgota naquilo que é visível – há detrás de cada imagem a possibilidade de um beijo, um sussurro, um grito, um desvario, um nada. Através de cada história contada, um chamado ou um convite a inquietar a visão diante da obra de arte e experimentar aquilo que não vemos, algo que chama à perda de certezas e nos lança ao vazio e ao enigma como marca insondável da passagem do tempo, do real incidindo na vida. Sua câmera, que parece ter existência própria, detecta mais uma potência de olhar do que a descrição de um passado linear. Agnès se propõe, ainda, a ir além do que pode ser explorado com a câmera, numa tentativa contínua de inventar formas, de explorar o entorno, de esbarrar com doçura e coragem na alteridade: de espelhos e praias além-tempo, passando por paisagens e retratos capturados, vai se construindo uma topografia da memória com um sotaque particular.

Em *Visages, Villages*, cada imagem parece revelar a paixão por algo inapreensível. Varda e JR caminham por uma invenção de mundo, por imagens que, longe de ter um estatuto estável, são variáveis e múltiplas. No lugar da certeza e da linha reta, ela parece fazer da incerteza e da angústia de não poder conhecer ou determinar tudo, nem precisamente sua história.

Já na aula magistral de *Varda por Agnès*, o último filme, ela recapitula seus filmes sabendo que lembrar é acenar com a presença de um real que lhe deu origem, mas que não pode ser recuperado. Há algo do próprio corpo que fica à margem e está preso na impossibilidade de desvendar tudo. Para isso se inventa, não no sentido de ludibriar a verdade, mas de saber que toda verdade é ficcional.

Nesta espécie de suspensão errática, ela caminha por imagens de seus filmes na presença de um outro, se deixa envolver por suas histórias, fala e encara a pungência do real, uma solidão essencial de uma escritura feita no tropeço, na rachadura da realidade em que o testemunho se coloca desde o início sob o signo da impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade, uma falta, a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de re-

cobrir o vivido com o verbal. Seu testamento vive no colapso entre verdade e ficção, que aqui já não são mais distintas, mas estilhaços de uma mesma coisa. Varda reativa, através de memórias impressas na imagem, algo esquecido e soterrado que, trazido à tona, vem alterar não só o passado, mas o solo em que ressurgem. Seus próprios filmes são movimentados e modificados por uma captura que surge do encontro do subjetivo com o coletivo. Vida e cinema juntos, de maneira indissociável e orgânica, ambos como lugar de fulgurância, em que Varda expressa seu engajamento e afetividade com um olhar agudo que persegue sempre o extraordinário que reside nas miudezas como uma tarefa ética incontornável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. "O autor como gesto". In: *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. *Apotência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983: 11.
- _____. *O espaço literário*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- FOCILLON, Henri. "Elogio da mão". In: *Revista Serrote*, n.6, Nov/2010. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.



Histórias do Cinema



A mão estendida entre as utopias

Marília Franco

Marília Franco é professora aposentada do Departamento de Cinema Rádio e TV da Escola de Comunicações e Artes - USP. Foi diretora docente da Escuela Internacional de Cine y TV em Cuba. Criou e dirigiu a TV USP - CNU-SP. É professora e orientadora no PROLAM - USP - Programa interunidades de Estudos da América Latina.

A ficção tornou-se, pela pressão da história, o lugar do cinema. Para referir-se a outro cinema que não o dela, adota-se o nome "não ficção".

Assim também a utopia é um "não lugar". A utopia não tem pátria, nem língua, nem memória. Ela é um estado particular, é a alma no corpo de quem crê que é possível, é o olhar de quem vê um projeto e tenta alcançá-lo. A utopia incomoda porque é impossível acomodá-la, sendo ela um "não lugar".

Nessa dialética as gerações se sucedem, e com a mesma fatalidade com que o ciclo se processa, acontece o embate entre as utopias que cada geração constrói para ter razão de viver.

Cada geração quer se sobrepuser a outra esgrimindo a experiência como arma, nome com que os mais velhos tentam

disfarçar a descrença e desqualificar a ingenuidade, atributo com que se quer tornar negativa a esperança inevitável de quem tem a vida pela frente.

Por que matar no nascedouro a ingenuidade e a esperança?

As gerações que deixaram esses bens pelo caminho não têm o direito de tentar recolher essa bagagem dos jovens, que revivem ciclicamente esses estados da alma.

Seja a ingenuidade e a esperança de "mudar o mundo" ou mesmo a pretensão "de se dar bem", todas as gerações constroem suas utopias e dão ao mundo a feição que essas buscas podem desenhar.

Estou certa de que se nossos pais tivessem nos dado as mãos para nos ajudar a mudar o mundo, teriam tornado desnecessária

nossa prepotência de forçar a barra para vencer a derrisão com que nossas utopias foram tratadas.

Se cada geração souber compartilhar suas utopias com as do passado e as do futuro, talvez possamos, de fato, construir um caminho de compreensão e generosidade. No final é o que todos buscam, lutando uns contra as utopias dos outros, sem notar que é justamente essa a luta fratricida que destrói as utopias e não a "maldade intrínseca" que os capitalistas veem nos comunistas e vice-versa. Ou que os islâmicos vêem nos cristãos e nos judeus e vice-versa.

Minha utopia não fica mais bonita e muito menos mais realizável quando desqualifico a utopia do outro. Nem muito menos quando me recuso a reconhecer que o outro tem uma utopia também, só que diferente da minha.

O grande motor da barbárie é a necessidade de sobrepor as utopias e não a ausência delas.

A utopia é um sentimento de vida, fresco, leve e construtivo. Se tentamos fortalece-la pela disputa, pela incompreensão e pelo ódio ela se transfigurará em fanatismo e aí perderá suas razões de vida.

Fanatismos como os de Bush e de Bin Laden, entre tantos outros, vão desfigurando o mundo. Suas utopias, se puderam ou chegaram a tê-las, foram perdidas ou quiçá roubadas pelo caminho.

Com seu delicado artesanato memorialista, a produção documental de Silvio Tendler é sempre uma mão estendida entre as utopias.

Jango (Br, 1984) é um dos exemplos mais bem-sucedidos desse projeto utópico, juvenil e vivo com que Tendler molda sua estética do real.

Se não vejamos:

- a **sinceridade** em primeira pessoa com que ele inicia o filme.

A clareza e a sinceridade com que anuncia a abordagem que dará ao seu personagem abre ao espectador a possibilidade de dois movimentos: o respeito daqueles que possam não comungar de sua emoção declarada e a adesão dos que possam embarcar comovidos na rememoração daqueles tempos e lugares.

- a **honestidade** com que procura seus depoentes, dando a cada um o espaço histórico e cênico de mesma estatura estética. Ninguém é tratado com sentido de uso para provar esta ou aquela tese do realizador. Ninguém está no filme como escada para a defesa de pontos de vista de outrem. Os narradores são respeitados nos seus pontos de vista, não só pelo espaço dado as suas falas, mas pela postura respeitosa da câmera, da luz, da cena, da captação sonora.

- o **uso corajoso** e desavergonhado dos potenciais expressivos da linguagem audiovisual.

Os silêncios onde se esperam as falas, a música onde se esperam os gritos, a câmera lenta onde os movimentos seriam insuportáveis. É só prestar atenção nas quebras da lógica das narrativas do real com que Tandler nos reapresenta as imagens do comício na Central do Brasil. A densidade dramática que imprime à memória histórica desse momento, revestindo-o do melhor que lhe poderia dar o manejo dos recursos de linguagem densamente exercitados nos filmes de ficção.

São esses os elementos que estendem a ponte de que fala este texto, ao desconstruir nossos condicionamentos racionais de objetividade, verdade histórica, coerência ideológica e todos esses valores com que os adultos, e a ciência que eles pensam fazer, tentam domesticar as utopias dos jovens.

Só a sobrevivência estética da porra louquice da esquerda festiva explica a mão que Tandler insiste em manter estendida. O silêncio atento, a ovação e a premiação que o público jovem do Cine Brasília deu ao seu Milton Santos em 2006 (Br, *Encontro com Milton Santos*), atestam essa interpretação que faço de sua obra.

Um filme na lata é morto. Um filme não é. Torna-se, ressuscita na tela e se transfigura à leitura que cada público faz dele, no

instante daquele hoje e agora em que está sendo projetado. Seus filmes serão eternos porque falam das histórias e das pessoas que tiveram ideias e as viveram, não importa onde nem quando, mas sim o porquê as viveram.

Como venho me recusando a abandonar minhas utopias, mesmo já tendo passado das sessenta primaveras, peço licença para entender a obra de Tandler como "uma mão estendida entre as utopias", mais do que no contrapelo ou na contramão do que quer que seja.

Sua obra documental só pode incomodar aos bárbaros que perderam suas utopias. Portanto elas correm o sério risco de poder dialogar histórica e eternamente com todas as jovens utopias que se abrirem a ouvir seus personagens.

Só a arte, com sua saudável distância da ciência e da política, pode exercer esse papel de mão estendida entre utopias.

Nota: A origem deste texto é o plano de arguição para a defesa da dissertação de mestrado "História e utopia - O documentário de Silvio Tandler" de Marcia Paterman Brasil, sobre a obra documental de Silvio Tandler, defendida em fevereiro de 2008 na PUC/RJ, sob a orientação do Prof. Dr. Miguel Pereira.

Por que desapareceram dos cinemas os “jornais” estrangeiros?

José Inácio de Melo Souza

José Inácio de Melo Souza é ensaísta com diversos livros publicados, entre os quais Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895–1930), publicado pela Editora Senac SP (2016). Seu livro A carga da brigada ligeira: intelectuais e crítica cinematográfica (1941–1945) foi publicado pela Editora Mnemocine (2017).

O público brasileiro que frequenta assiduamente os cinemas, e são eles, às centenas no território nacional, surpreendeu-se diante de um fato aparentemente inexplicável: o desaparecimento dos chamados ‘jornais’ estrangeiros exibidos como complemento de programas.

O fato, de início, não foi suficientemente comentado, mas, com o passar das semanas, o cancelamento dos “news” internacionais, deu margem a reclamações e protestos por parte daqueles que se acostumaram a ver reproduzidos na tela os acontecimentos mundiais mais importantes. É que se sentiram justamente lesados

por não encontrarem nos programas dos cinemas o tradicional complemento.

Interpelados, os exibidores alegaram que a medida fora imposta pelo decreto federal nº.30.179, de 19 de novembro do ano passado, o qual obriga a todos os cinemas do Brasil a exhibir, anualmente, películas nacionais de longa-metragem na proporção de um nacional para oito estrangeiros.

Tal decreto, jocosamente apelidado de “oito a um”, causara celeuma na imprensa quando da sua publicação. Os exibidores se movimentaram e demonstraram ao governo a impossibilidade material da sua execução,

principalmente pelos proprietários de casas de espetáculo do interior. Verificou-se que o ato governamental, visando proteger o cinema nacional, não levava em consideração uma série de circunstâncias que regem as exibições de fitas no Brasil.

O próprio governo reconheceu a procedência de certos argumentos oferecidos pelos exibidores, aos quais se juntaram, recentemente, os dos produtores brasileiros.

No bojo dos comentários, porém, provocados pelo decreto nº.30.179, nenhuma referência se fez ao caso dos "jornais" estrangeiros. Só depois de o público ter verificado o fato é que este veio a público pelas colunas dos jornais.

A explicação é simples. No pé do decreto nº. 30.179, penúltimo artigo, está a fatídica, mas disfarçada disposição, assim expressa:

"Artigo 11 – O Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública não permitirá a exibição de filmes estrangeiros do tipo 'atualidades', 'jornais' ou 'naturais' sem que os interessados provejam o cumprimento do que se acha disposto no artigo 38 do regulamento baixado

com o decreto nº. 20.493, de 24-1-1946".

Não era possível, mesmo ao leitor de jornal, tomando conhecimento do texto do decreto, descobrir nesse dispositivo a proibição de circulação dos "jornais" estrangeiros. Aquela "prova", a que se refere o dispositivo, poderia ser um mero registro, ou um "visto" da censura principalmente se se tiver em conta que o artigo faz remissão a um decreto de 1946 (!) Todavia, daquela data até pouco os "jornais" internacionais vinham circulando livremente no Brasil.

Fomos verificar então o texto citado do decreto nº. 20.493 de 1946. Nele se lê o seguinte artigo, contendo uma disposição que, de tão absurda, não chegou a ser posta em execução.

"Artigo 38 – Os importadores de filmes cinematográficos dos chamados jornais ou atualidades e naturais, ficam obrigados a adquirir anualmente no mercado cinematográfico nacional, para exportação, filmes desse gênero na proporção de 10% dos metros que importarem anualmente".

Tal artigo obrigava, nada mais, nada menos, os importadores de "jornais" estran-

geiros a adquirir, compulsoriamente, "jornais" brasileiros na proporção de 10% dos metros que anualmente importavam para destiná-los à exportação.

Prosseguindo nas nossas pesquisas, entretanto, fomos descobrir que essa esdrúxula providência teve sua origem, não no decreto nº.20.493, de 1946, mas num outro decreto de 7 anos antes, do tempo do negregando "estado novo", o de nº.1.949, de 30-12.1939, que no seu artigo 50 ideou "luminosamente" essa forma obscurantista de defesa do cinema nacional.

Nesse tempo, em que se cerceava a liberdade de expressão no Brasil, o decreto nº. 1.949 atribuiu ao famigerado DIP, de triste lembrança, os poderes de fiscalização das normas relativas à exibição de fitas no País...

O fato é de estarrecer! Cerca de 13 anos depois, o atual governo, viciado pelo uso do cachimbo ditatorial, ressuscita, por meio de um decreto, uma norma que contraria os princípios constitucionais de liberdade de informação e atenta contra o espírito da Carta do Atlântico.

Os "jornais" estrangeiros que aqui penetram não são impostos por ninguém. Nós os adquirimos porque queremos, como adquirimos li-

vros, quadros, esculturas, etc. Como conceber-se o regime de compensação no que diz respeito a circulação cultural e informativa? Seria o mesmo que só admitir a entrada de livros no Brasil se os países exportadores se comprometessem a adquirir um número proporcional de volumes aqui editados. O mesmo quanto à aquisição de obras plásticas, musicais etc.

E há ainda um pormenor importante: os "jornais" que nos vêm do estrangeiro, comprados pelos exibidores, não são "jornais" nacionais, refletindo exclusivamente acontecimentos dos países que os produzem. São "jornais" internacionais, produzidos pela "Metro", "Fox", "Warner-Pathé", "Paramount", "Universal", "Gaumont-British", que dispõem de cinematografistas em todas as partes do mundo registrando os fatos mais significativos da vida contemporânea.

Ao contrário, os nossos "jornais" são exclusivamente documentários da nossa vida doméstica e quase sempre sem nenhum critério de qualquer espécie. São elaborados, na maioria, atendendo a injunções de ordem político-demagógica. Dão menos importância aos acontecimentos que aos "figurões" políticos

que deles participam. Seria um jacobinismo queremos OBRIGAR os países estrangeiros a assistir o desenrolar dos fatos da nossa vida por meio de reportagens dos nossos complementos nacionais.

O caso dos "jornais" estrangeiros, pois, fica assim esclarecido: ressuscita-se, em 1951, o artigo de um decreto de 1939 (revigorado em 1946), que nunca foi cumprido por ninguém, nem pelo próprio governo!

Urge que tal medida seja revogada, para nos furtarmos à humilhação de uma atitude em tudo contrária aos princípios que consagramos na nossa Carta Magna e ao espírito que sempre presidiu o nosso intercâmbio informativo e cultural com as nações amigas.

O Estado de S. Paulo, 6/3/1952, p.4.

O próprio lide da mais que matéria, um verdadeiro editorial fora do lugar habitual no jornal, sugere que nos interroguemos sobre o fenômeno. Afinal, os cinejornais faziam parte da nossa dieta cinematográfica desde 1910, ano em que o primeiro *Pathé Jornal* foi exibido no Rio e em São Paulo, já apresentando o seu bordão "tudo vê, tudo sabe, tudo informa". O primeiro exemplar trazia notícias que passavam por Paris, Barcelona, Hamburgo, Sarajevo, ou seja, exibia imagens de todos os lugares onde a Pa-

thé Frères tinha os seus cinegrafistas atuando. Nenhum cinejornal dos países metropolitanos foi exclusivamente centrado na sua sede, porém, com a sua vocação globalizante, tinha o mundo sob os seus olhos. E essa força avassaladora seguiu pelos 40 anos seguintes até que uma penada do governo de Getúlio Vargas desfez o belo serviço que essa parte "cultural" da programação cinematográfica fosse posta na lata de lixo da história, deixando o editorialista do Estadão atônito e indignado, posto que restrito às pobres versões locais dos cinegrafistas Antonio Campos, Primo Carbonari, Carlos Niemeyer e tantos outros mais.

Vargas tinha uma afinidade de diletante pelo cinema em geral. No palácio do Catete, sede do governo e moradia do ditador, havia um cinema. Durante suas viagens marítimas assistia com prazer aos filmes que lhe eram apresentados. O cinema lhe interessava especificamente como arma de propaganda, conforme lhe sopravam aos ouvidos os mais próximos, como Rosalina Coelho Lisboa ou Luís Simões Lopes, ambos afinados com os governos autoritários da época. Em 1932, ainda no governo provisório, os contornos da questão não estavam totalmente delimitados quando cedeu à Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros (ACPB), o manto protetor do Estado, tornando obrigatória a exibição de um filme de curta metragem brasileiro antes da apresentação de cada longa

metragem estrangeiro. Com o decreto, ele praticamente instituiu como norma o cinejornal nos cinemas, após a regulamentação de 1934, que antes da obrigatoriedade vivia ao deus-dará da boa vontade dos exibidores, quando não era produzido pelos próprios, como operara o exibidor Francisco Serrador.

Conforme o regime foi endurecendo na sua via autoritária, o foco passou cada vez mais para o uso do cinema na propaganda, vindo à luz o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), sucedido pelo poderoso Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), já no Estado Novo (1937-45). Uma das razões para a fúria do Estadão se encontrava nesse passado ditatorial, que tirara o jornal das mãos de seus proprietários em 1940, obrigando Júlio de Mesquita Filho ao exílio na Argentina. A legislação produzida pelo DIP no seu capítulo "Do Cinema", avançou no quesito do protecionismo estatal ao impor um filme de longa metragem nacional a cada exibição de um longa estrangeiro, medida inócua, inovando no quesito do cinejornal ao impor uma reciprocidade de 10% de compra para exportação de jornais brasileiros pelos produtores estrangeiros aqui estabelecidos. A atitude pareceria audaz se não fosse a questão da reciprocidade, que dependia de um convênio, um tratado internacional entre as partes (Brasil-Estados Unidos, ou Brasil e outros países), que nunca se realizou. Ora, esse dispositivo foi acionado nos decretos de 1946

e de 19/11/1951. Ele devia continuar sendo encarado como letra morta, mas foi o estampido que motivou os distribuidores estrangeiros, por meio das suas marionetes, os exibidores, a suspenderem a importação de cinejornais.

Portanto, a questão central do decreto 30.179 não eram os jornais ou documentários, trazidos pelas distribuidoras Universal, Metro, Warner, Fox e outras, praticamente como complemento do pacote do longa, e repassados aos exibidores por baixa locação, quando não eram um bônus. Mirava-se diretamente ao aumento da "quota de tela" do filme brasileiro que passava "jocosamente" de 1 longa nacional para cada 8 longas estrangeiros exibidos pelos cinemas, o tal "oito a um" a que se refere o comentário, que motivara um mandado de segurança dos exibidores. O ódio do articulista por se ver privado de cultura, por assistir ao achincalhe da "liberdade de informação", um direito constitucional e internacional pela Carta do Atlântico (um ultrapassado documento da II Guerra Mundial) passava ao largo de toda uma ebulição intervencionista estatal que se completava com a criação do Instituto Nacional de Cinema, projetado por Alberto Cavalcanti a pedido de Vargas, já em plena voga nacional-desenvolvimentista.

A suspensão dos cinejornais era, nesse sentido, somente um aviso.

México y el resto de América Latina: análisis comparado de sus mercados cinematográficos (2000–2018)

Roque González Galván

Roque González Galván é pesquisador mexicano-argentino de audiovisual latino-americano, membro do Sistema Nacional de Investigadores do Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México, foi consultor do Instituto de Estadísticas da UNESCO. Tem artigos publicados nos Estados Unidos, no Canadá, na Espanha, Itália, México, Argentina, Brasil, Cuba, Colômbia, Chile y Uruguai.

América Latina presenta crónicos altibajos y balanceos: períodos de bonanza y de recesión que se superponen, aunque con matices de acuerdo a las distintas realidades nacionales.

En lo que hace a la cinematografía regional, también se presentan realidades heterogéneas con respecto a la evolución de sus mercados, producción y políticas públicas en los últimos 20 años.

Con respecto a los mercados se puede afirmar, en términos regionales, que en las últimas dos

décadas hubo un crecimiento importante en variables, como la cantidad de entradas vendidas –alrededor de un 200%–, de la recaudación –cerca de un 165%– o de las salas –“theaters”, con un incremento de cerca del 140%.

Algunos mercados se destacaron como el mexicano, el brasileño, el colombiano o el peruano, que vieron crecer indicadores como los antedichos entre 4 y 6 veces –en el caso del Perú, la recaudación traspasó ese umbral, ya que se multiplicó por 10 en las últimas dos décadas.

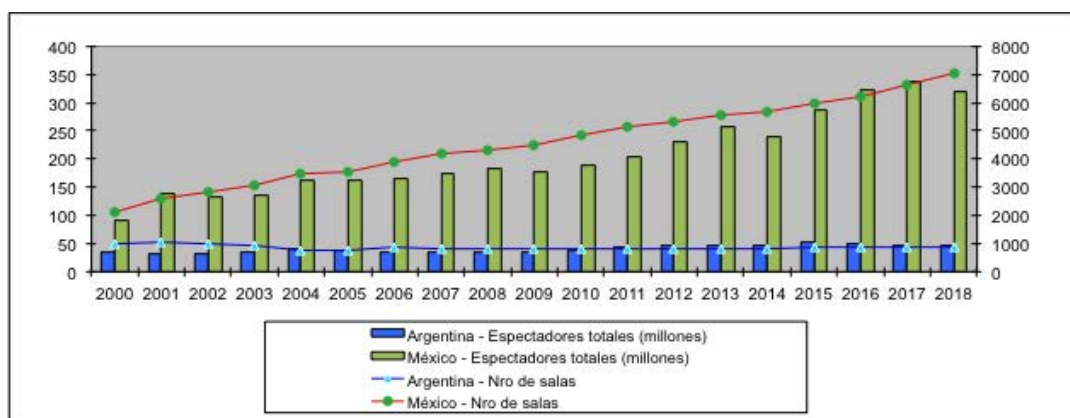
México tiene más de tres veces el número de pantallas que hace dos décadas –pasando de 2100 a poco más de 7000–. Similar aumento en la cantidad de salas ha visto Colombia y Perú. Brasil, el otro gran mercado latinoamericano –junto a México–, vio incrementarse el número de sus pantallas en un 117%.

En el otro extremo se encuentra la Argentina, que en los últimos años posee prácticamente el mismo número de pantallas –alrededor de 900 en el octavo territorio más grande del mundo–. Vaya un ejemplo ilustrativo: si en el año 2000 la Argentina tenía 3.4 más

cantidad de salas que Colombia, en la actualidad el país caribeño sobrepasó al gaucho (1100 contra 900).

Si la comparación se hace entre México y la Argentina la diferencia también es abrumadora. Si para el año 2000 el parque exhibidor mexicano era 2.1 veces más grande que el argentino en la actualidad esa diferencia es de 7.5. En lo que hace a la cantidad de entradas vendidas existe una distancia similar: para el año 2000 la diferencia entre México y la Argentina era de 2.7, mientras actualmente es de poco más de 7 veces.

MÉXICO Y ARGENTINA (2000-2018) – CANTIDAD DE ESPECTADORES Y DE SALAS



Fuentes: Elaboración propia en base a datos del Incaa, Imcine, Nielsen-Rentrak, Deisica, Ultracine, Box Office Mojo, medios periodísticos.

Sin embargo, tratéese de países con muchas o pocas salas en términos absolutos, la concentración geográfica de las mismas es extrema: en México –el cuarto mercado exhibidor del mundo– sólo el 7% de los municipios cuenta con cine, y en Brasil –el segundo parque exhibidor de América Latina– alrededor del 10% de sus alcaldías posee alguna sala cinematográfica. En el resto de la región se presentan porcentajes similares.

Si se analiza la cantidad de salas por cada millón de habitantes se verá que, efectivamente, la misma es baja en América latina, en comparación con Europa occidental, Estados Unidos o Australia. A nivel latinoamericano, el mercado mejor ubicado es México.

AMÉRICA LATINA, ESTADOS UNIDOS, EUROPA OCCIDENTAL Y ASIA. SALAS POR MILLÓN DE HABITANTES (2018)

	Salas x millón de habitantes
EE.UU	131.8
Australia	88.4
Francia	88.1
Italia	86.9
España	76.6
Reino Unido	65.2
Alemania	57.8
México	56.9
Corea del Sur	50.0
Turquía	37.5
China	35.7
Rusia	33.3
Japón	27.6
Chile	22.2
Colombia	21.6
Uruguay	21.4
Argentina	20.5
Perú	19.5
Brasil	15.5
Sudáfrica	13.8
Venezuela	13.6
India	8.5
Paraguay	4.9

Fuente: Elaboración propia en base a datos del Observatorio Europeo del Audiovisual, Incaa, Ancine, Imcine, CNAC, CNCA, Dirección de Cinematografía (Colombia), Proimágenes, Filme-B, institutos nacionales de estadísticas, medios periodísticos.

A pesar de los aumentos en gran parte de los mercados cinematográficos de América Latina, los índices de concurrencia al cine están lejos de las épocas de esplendor de concurrencia a los establecimientos cinematográficos —mediados del siglo XX hasta comienzos de la década de 1980—, cuando en la región latinoamericana sus habitantes asistían a las salas, en promedio, entre 2 y 5 veces por año.

Desde hace unas cuatro décadas, las estadísticas muestran que los latinoamericanos concurren al cine menos de una vez al año. Aunque en los últimos 20 años, la excepción fue México. Sin embargo, a pesar de que este último país tiene uno de los parques exhibidores más grandes del mundo, sus habitantes concurren al cine —en promedio del último cuarto de siglo— 1.7 veces al año; en el resto de los países varía entre 0.5 y 1.

Entre las décadas de 1970 y 1990 se cerraron casi la mitad de las salas de cine existentes en todos los países de la región; el cierre de salas fue mayor en los interiores de los países —precisamente, en donde históricamente se vio más cine nacional—, en sus pueblos, en sus ciudades pequeñas y en sus barrios humildes, para ser suplantados por templos evangélicos, supermercados o estacionamientos.

Las grandes compañías exhibidoras enfocaron su desarrollo –e incrementaron sus ganancias– a partir de la construcción de multisalas en las principales ciudades y, a su vez, en los barrios de mayor poder adquisitivo, preponderando la exhibición de grandes blockbusters y filmes hollywoodenses y la transformación del hábito de la salida al cine en un factor más de consumo dentro del templo posmoderno de compras por impulso que es el shopping center o mall.

En resumen: en 2018 América Latina sumó alrededor de 2900 millones de dólares de recaudación y vendió unos 735 millones de entradas –que, en promedio, cuestan 5 dólares cada una– para asistir a alguna de las 14,200 salas existentes en el subcontinente para elegir entre los 250 estrenos que, en promedio, se estrenan anualmente.

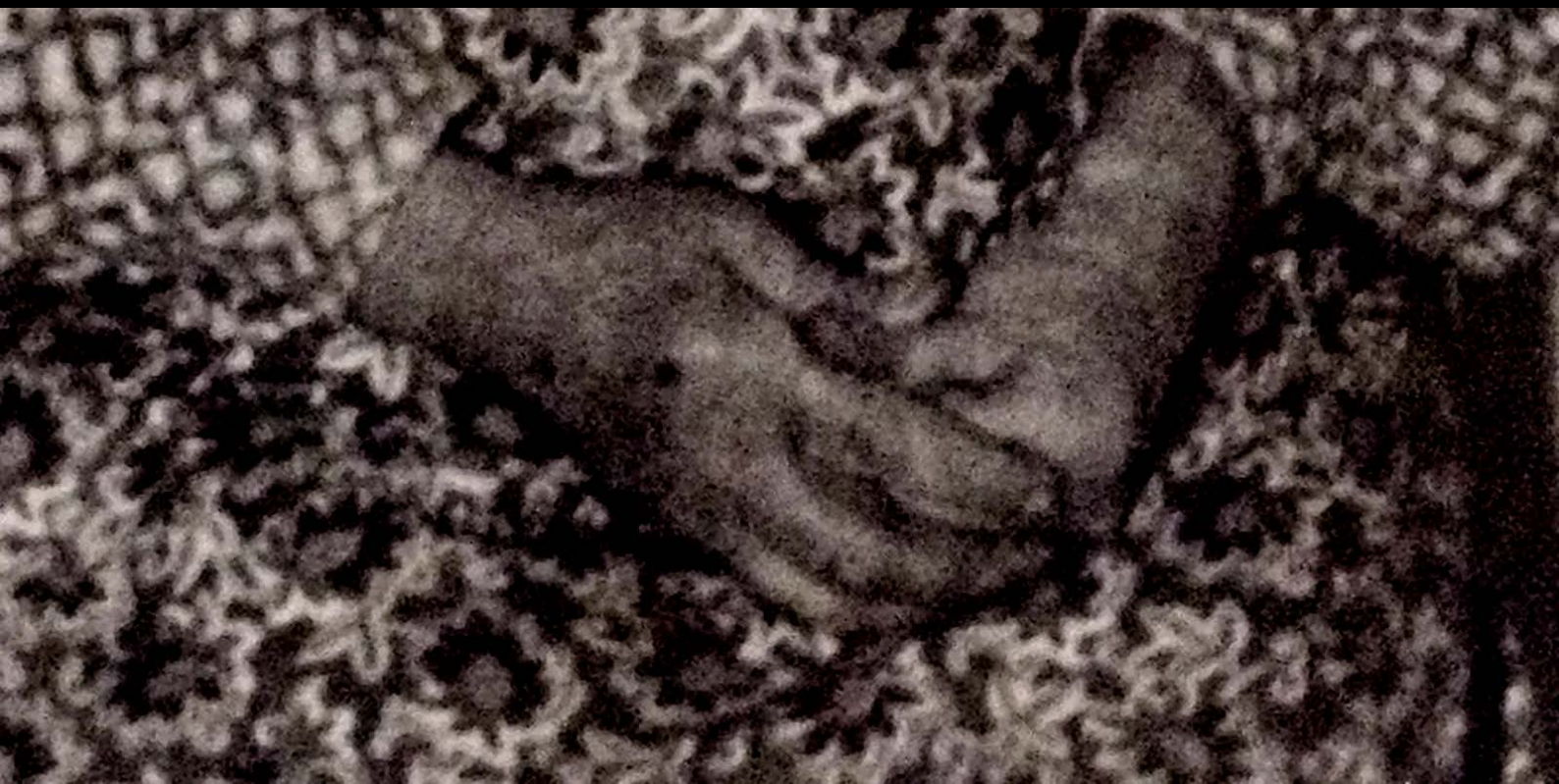
Si los latinoamericanos –que, en promedio, concurren 0,8 veces al cine al año– tuvieran una circulación cinematográfica regional óptimamente eficiente, tendrían –en teoría– más de 600 filmes regionales anuales entre los cuales escoger. Sin embargo, ello no ocurre:

anualmente se estrenan entre 3 y 20 filmes latinoamericanos no nacionales –dependiendo del país– cuyo público suele ser menor al 1% del total de los espectadores de cine.

Es necesario el fomento estatal al cine nacional –y no los recortes neoliberales disfrazados con nombres ambiguos–, pero también se hace imperiosa la eficaz administración y aprovechamiento de los recursos –escasos por definición–, la profesionalización del personal de las agencias nacionales de cine –tomar medidas a mediano y largo plazo, y dejar de fomentar la mera entrada de amigos de los funcionarios de turno–, además del sector cinematográfico de nuestros países, para que la presencia de nuestras películas, de nuestras imágenes y de nuestra idiosincrasia puedan competir en igualdad de condiciones con el aluvión hollywoodense, fomentando la diversidad de contenidos –desde mayor inclusión de directoras y profesionales mujeres hasta un deseable incremento de la presencia de los hermanos de pueblos originarios de toda América Latina en la realización de nuestros filmes y audiovisuales.



Análise Fílmica



O curta-metragem e as discussões sobre memória em *Baba 105* (2013)

Herman Tacasey

Herman Tacasey é professor nas áreas de gravura, projetos gráficos, projeto de design, escultura, cinema expandido, desenho para animação, pós-produção digital, edição de vídeo na FAAP. Faz parte do grupo de estudo de arte asiática (GEAA) USO/UNESP, e no grupo de pesquisa Narrativas da memória: representações, identidades e culturas, da Universidade Paulista. É mestre em Comunicação e Cultura Midiática UNIP 2020.

INTRODUÇÃO

No curta-metragem *Baba 105*, de Felipe Bibian, produzido no Rio de Janeiro em 2013, de um lado, visível, vê-se a foto *stil*¹ de uma senhora lituana de 105 anos. No avesso da imagem, uma anotação datada de 1967 registra: "*Baba, jau 105 metai, dar nebloga atrodo, 1967 – 13*", ("Vovó, já com 105 anos, mas ainda muito bem")²: uma voz em *off*³, que assume a posição da tataraneta da fotografada, esboça seu diálogo com ela, que nunca conheceu em vida.

Há um *close* na imagem da tataravó no início, que logo se desvanece em *blake out*⁴. Ouvem-se sons de vitrola do início de um disco com seus chiados e cantos de pássaros ao fundo, que nos colocam em sintonia com um tempo passado. A imagem escurece e retorna levemente, focando a posição, pouco à vontade, das mãos da senhora retratada. A trilha musical de piano e violino de Cesar Antónovich Cui toma forma. No primeiro corte, introduz-se o áudio do clique da máquina fotográfica analógica, enquan-

to os pássaros ainda cantam. Os ruídos do projetor de filme analógico permeiam a ação. A imagem se aproxima e nos mostra a textura da roupa, quase abstrata, mas é possível perceber uma estampa marcada pelo tempo.

A narração em *off* se inicia em lituano, descrevendo a descoberta daquela foto, até então guardada em uma gaveta de fotos da casa da avó: ela nos informa que a foto foi tirada antes da mãe da narradora ter nascido, reiterando a nostalgia ao curta. A narração descreve a personagem da foto como sendo a mãe da mãe da mãe da narradora, portanto, sua tataravó. Detalhes do fundo são enfatizados – uma cortina branca –, dando a sensação de uma busca por respostas (a cor branca é a junção de todas as cores, portanto, metaforicamente, é onde a resposta deveria se encontrar).

A fotografia é descrita pela narradora como sendo o único registro que ainda existe da tataravó e descreve o verso por meio do posicionamento da câmera, um *close* em parte do escrito e abrindo a imagem vemos o restante do escrito. A câmera foca a face da tataravó, mostrando um olho machucado, fechado e uma atadura na testa, cobertos por um lenço amarrado ao pescoço. Um olhar triste e vidrado nos observa – um incômodo tanto do retratado como dos

observadores. A narração nos diz que esta foto foi tirada dois dias antes de ela morrer, contrariando o texto do verso da fotografia, o que leva a narradora a concluir que ela não deveria, afinal, estar muito bem. Nesse momento, cria-se empatia e a narração ganha ares de intimidade e carinho. A personagem recebe um nome: Vó Ana, e o movimento da câmera foca os olhos fixos (um aberto, outro fechado), e a voz em *off* expressa perguntas que sensibilizam o espectador: “quem tirou a foto?”, “quem mais estava nessa sala?”, “quem escreveu isso no verso?”.

A câmera vai se aproximando mais e mais do rosto, como se quisesse uma resposta da imagem da tataravó, o que não ocorre. A câmera volta à totalidade da imagem sobre um fundo negro, cor definida pela ausência de cores. Cria-se, assim, um vazio misterioso na medida em que a tataraneta cria devaneios e lembranças que podem sequer ter existido.

A narração se transforma em uma conversa monológica da tataraneta com a tataravó, em uma imagem em *blake out*: diz se lembrar da cor da tataravó, dos seus gestos e cheiros nas manhãs – do cigarro barato, de cebola, da mistura. A imagem da tataravó, em forma de retrato, reaparece e os espectadores são provocados: “A senhora, lituana,

não vai saber o que é saudade. É a palavra de língua portuguesa mais triste e mais difícil de se traduzir". Algo nitidamente brasileiro surge, nos colocando diante de uma tataraneta marcadamente brasileira, contrariando todo o enredo oral em lituano. A imagem do curta se transforma, a partir desse momento, em uma mistura da fotografia com os enunciados escritos no verso da imagem, como se tentasse explicar que saudades são a "falta presente" que, para a narradora, é devastadora ainda que se trate de saudades de alguém que nunca conheceu.

Apesar de seus esforços, a narradora chega à conclusão de que nunca saberá a cor, o cheiro, o sorriso e nem mesmo como ela seria em pé. Confessa que queria muito tê-la conhecido, para poder expressar seus sentimentos. Concomitantemente, a câmera passa pela imagem à procura de respostas e permeia de todas as formas, ora parando e fixando, ora se movendo sem nada achar, até ir se esmiuçando no negro, no buraco negro sem respostas, reiterando a sensação de devastação.

O curta nos coloca uma série de ferramentas de adequação para perpetuação de um discurso construído no presente, com ambiguidades e provocações que, ora nos levam a acreditar e o aceitar

como um documentário, ora nos coloca novamente em uma ficção, essa oscilação potencializa a discussão sobre a verdade no âmbito da história oral.

DOCUMENTÁRIO OU FICÇÃO?

O curta pode ser entendido como documentário em primeira pessoa e também como objeto biográfico. Ecléa Bosi (2004) cita o relógio de família, o álbum de fotografias, a medalha do esportista, a máscara do etnólogo, o mapa-múndi do viajante, como exemplos desses objetos, uma vez que a voz em off narra a biografia da personagem a associando a sentimentos de pertencimento, acolhimento e saudades. Segundo Halbwachs (1990), essa memória não é exclusivamente individual, pois nenhuma lembrança coexiste isolada de um grupo social. O curta em questão, a princípio, ressignifica uma memória não comprovada ou documentada, mas sua coerência manifestada tanto na narrativa verbo-visual e na trilha sonora, quanto no tratamento estético que lhe confere aparência de objeto de família, recria uma história verossímil, mas não necessariamente verdadeira.

No início, a transmissão de conhecimentos seguia uma tradição oral que contava apenas com os recursos da memória dos

sujeitos para reter, transmitir e preservar as representações que lhes eram convenientes. Trata-se, portanto, de um registro "incerto" da realidade e mediado, pelas representações em circulação. Sendo assim, o filme em análise, mesmo obedecendo às estratégias discursivas do gênero documental (imparcialidade, narrativa em *off*, apresentação de documentos, etc.) ganha caráter ficcional e biográfico.

Ainda no século XIX, acreditava-se que a história só poderia ser estudada por meio de documentos escritos, os únicos confiáveis para reconstituir o passado longínquo e recente. Naquela época, a forte influência positivista desconsiderava os estudos sustentados nas mais variadas fontes, como imagens, objetos de família, fósseis, construções, história oral, narrativas de vida, etc.

No entanto, com o advento dos estudos culturais no final da década de 1960, especialmente na Inglaterra, as *politics of the image*, encabeçadas por Stuart Hall, ganharam notoriedade, pois se tratava, a partir de então, de enfatizar "as disputas sobre o que a imagem representa", em detrimento da "comprovação positiva da verdade" ou a "verdade por correspondência" (ITASSU, 2016, p. 10).

O filme em análise se torna assim importante objeto de investigação pois permite analisar, por meio da representação imagética, os

acionamentos da memória, seus significados e relações com os movimentos da história. Sob esta perspectiva, podemos considerar a representação da tataravó como uma "testemunha", não necessariamente de um trauma, mas como um "retemporalização do fato antes embalsamado" (SELIGMAN-SILVA, 2008, p. 5), isto é, a "(re)construção de um espaço simbólico de vida" (PIRALIAN, 2000, p. 21).

Essa fotografia, migalha de uma lembrança, aparentemente sem sentido para muitos que a olham a primeira vez, é um registro material, físico, mas impregnado de lembranças. Por isso permite articular uma narrativa que oscila do ficcional ao documental. Os traços de afetividade realizam-se pelas lembranças dos cheiros e pelas saudades por alguém que nem se chegou a conhecer, mas que deslizam do tempo passado ao presente.

Transformada em filme, porque captada por meio de luz e de movimento de câmara, a fotografia pode ser analisada em laboratórios para conferir sua idade, suas marcas, suas camadas de sujeira, o registro escrito no verso, a caneta, a caligrafia.

Não somos testemunhos presenciais do ocorrido, porém fazemos parte de grupos que podem compreender e interpretar a imagem, seja *still*, seja em movimento.

As relações entre coletivo e memória individual são o cen-



tro do pensamento de Maurice Halbwachs, segundo o qual “apelamos aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma” (1990, p. 25). Sendo assim, o depoimento, sem a ajuda ou relação com um grupo à qual pertence, não teria sentido. Há, indispensavelmente, a necessidade das referências nas quais os indivíduos tramitam. Ainda para o autor, devemos assumir o ponto de vista de um ou mais grupos para termos a capacidade de lembrar e nos situarmos perante as correntes do pensamento do grupo.

Jean Duvignaud, no prefácio do livro *Amémória coletiva*, de Maurice Halbwachs (1990), nos apresenta a diferença entre a “memória histórica” – que seria a reconstrução dos dados fornecidos pelo presente e projetada no passado reinventado – e a “memória coletiva” – aquela em que o passado é recomposto magicamente. Halbwachs afirmava que a memória é seletiva, e também um processo de negociação necessária para se conciliar a memória coletiva e as memórias individuais.

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que nos tragam seus testemunhos; é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com

suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras, para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum.

No curta em questão, o testemunho não existe, mas uma imagem sem dados concretos. Porém, todo o trabalho foi feito para ser aceito dentro de preceitos socialmente coerentes, uma reconstituição moldada na lembrança verossímil. Mas, o diretor deixa uma provocação no ar no momento em que cita algo da cultura brasileira – as saudades – e algumas perguntas aparecem: por que a narradora fala em lituano e não em português, se ela é brasileira?

Segundo Halbwachs, “*para confirmar ou recordar uma lembrança, as testemunhas, no sentido comum do termo, isto é, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível, não são necessárias*” (1990, p. 27). Elas não seriam sequer suficientes, mesmo que o grupo tenha capacidade para lembrar, pois reconstituir algum evento com exatidão é inviável, pois algo sempre nos é estranho, escapa e é ressignificado.

Quando nem o testemunho existe, mas uma narração em *off*, em lituano, idioma desconhecido de boa parte dos espectadores brasileiros do filme *Baba 105*, os sentidos são acionados para ajustar as imagens ao áudio e ao texto

impresso no verso da fotografia. Por meio de tais mecanismos, o diretor cria uma história e nos faz aceitá-la como memória, com alto grau de abstração. Mesmo se a tivéssemos testemunhado, sofreríamos seus efeitos narrativos, isto é, sua reconstrução artificial. Nas palavras de Halbwachs: *"Frequentemente, é verdade, tais imagens, que nos são impostas pelo nosso meio, modificam a impressão que possamos ter guardado de um fato antigo, de uma pessoa outrora conhecida"* (1990, p. 28).

As fotografias físicas insistem em permanecer vivas, como fotos de família para seus familiares: apesar de seus protagonistas já terem falecido, o tato, o cheiro e suas marcas sempre remetem a uma historicidade. O vídeo em questão, mesmo transportando a fotografia analógica para o sistema digital, procura dar sobrevida a uma fotografia que se encontra sem sua intimidade. Ou, como sugere Seligman-Silva, a narrativa serve para estabelecer uma ponte com "os outros".

Toda imagem tem vocação para perpetuação e para perenidade. Trava-se uma luta pela memória, que guarda camadas do ontem e do hoje, podendo ser revisitadas, conferindo-lhes sentidos completamente distintos daqueles de quando foi realizada. Na medida em que lançamos nosso olhar sobre elas, estabelece-se uma relação íntima que altera a percepção temporal

e afetiva, tal qual um acontecimento, que irrompe no tempo e afeta os sujeitos de forma particular. A fotografia familiar é capaz de mesclar fatos e lembranças, transparências e opacidades, realidades e ficções, vida e morte e ainda inovar sentimentos e empatia até mesmo aos que não fazem parte dela, que transformam "isso foi" em "isso ainda é".

No contexto do curta, a imagem proposta se transforma em memória do passado, e o "elemento ou a parcela de lembrança que se achava primeiramente em nosso espírito, seja sua expressão mais exata: para algumas lembranças reais junta-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias" (HALBWACHS, 1990, p. 28).

A escolha cinematográfica por apenas uma imagem, a carga histórica do objeto com pouca definição e qualidade, a narração em *off* em lituano, o texto manuscrito no verso, a trilha musical convincente e a emoção da narradora nos seduzem e nos estimulam a aceitá-la como verdadeira. Porém, hoje em dia, tecnicamente falando, seria fácil produzir algo com as mesmas características, pois a tecnologia facilita transformar uma imagem contemporânea em antiguidade.

Se descobríssemos tal manipulação no tratamento da imagem, o curta deixaria de ser documentário e migraria para a categoria de ficção. O diretor provoca essa

ambiguidade, ora nos fazendo aceitá-la como memória, quando aciona a palavra “saudades” de uma família que não conheceu a personagem retratada, ora nos fazendo aceitar que não passa de história inventada, graças ao idioma que desconhecemos e à imprecisão dos dados biográficos: em que cidade essa personagem vivia? O que fazia para se sustentar? Quantos filhos teve? Com quem se casou? Qual era seu endereço mais permanente?

Esse jogo de vai e vem entre os dois gêneros (documental e ficcional) confere simultaneamente poesia ao curta e participação ativa do observador. Se antes ele poderia ser passivo, apenas fruindo a história, agora passa a reescrevê-la, como um codiretor do curta. Nas palavras de Flusser: *“Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos; que concebem imagens que imaginam o mundo”* (2002, p. 10).

Por outro lado, a memória familiar que se pretende veicular no curta não necessariamente ativa a memória dos espectadores. Nesse caso, não há lembranças:

Se, ao contrário, essa cena parece não ter deixado, como se diz, nenhum traço em nossa memória, isto é, se na ausência dessas testemu-

nhas nós nos sentimos inteiramente incapazes de lhe reconstruir uma parte qualquer; aqueles que nô-la descrevem poderão fazermos um quadro vivo dela, mas isso não será jamais uma lembrança (HALBWACHS, 1990, p. 28).

No entanto, graças às características do curta, dificilmente deixamos de nos identificar com ele, uma vez que também fazemos parte de famílias, ainda que desconheçamos as histórias das gerações precedentes ou nos sintamos isolados.

A história do curta revela o amor (ou as saudades desse sentimento) de uma tataraneta pela tataravó. A imaginação, nesse caso, desempenha grande papel, pois quem já amou seus parentes compreende mais a narrativa e se coloca com facilidade no lugar da narradora. Mas o contrário também ocorre: tudo pode se tornar insignificante, pois nossa sociedade, marcada pela desigualdade, gera interesses diversos, muitos deles sustentados exclusivamente no tempo presente, conforme também aponta Halbwachs:

Há pessoas de quem dizemos que estão sempre no presente, isto é, que não se interessam senão pelas pessoas e pelas coisas no meio

das quais elas se encontram no momento, e que estão em relação com o objeto atual de sua atividade, ocupação ou distração. Um negócio liquidado, uma viagem acabada, não pensam mais naqueles que foram seus sócios ou seus companheiros. Logo são absorvidas por outros interesses, engajadas em outros grupos. Uma espécie de instinto vital lhes ordena desviar seu pensamento de tudo aquilo que poderia distraí-las do que as preocupa atualmente. (1990, p. 31)

Tais indivíduos procuram apenas coisas de seu interesse imediato e, segundo Halbwachs, na busca por vantagens, buscam se esquecer do coletivo.

Não podemos nos esquecer, ainda, de problemas fisiológicos, que impedem a empatia: colocar-se no lugar do outro. No curta em análise, no da tataraneta que tenta recompor seu passado. Alguns distúrbios levam à incapacidade dessa empatia, mas ainda assim a perda de memória não impede a construção ou reconstrução de histórias de família, sustentadas em fatos novos e noções comuns com outros indivíduos e grupos.

Novos grupos propõem diversas lembranças (fictícias ou não). Para que possam ser ao mesmo tempo reconhecidas e reconstruídas, abarcam dados ou noções co-

muns que se encontram tanto no nosso espírito como em outros. Essas lembranças passam desse para aquele e reciprocamente – o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade, uma vez que ninguém pode lembrar tudo o tempo todo. Com a memória familiar, ocorre o mesmo. Fatos alheios também podem constituir um modelo de vida, confirmando um passado que não é nosso, mas se torna próximo, pois contêm traços comuns, derruba barreiras no presente e alimenta nossos mais secretos desejos familiares. Tudo passa a ser nosso também.

Quando nos encontramos totalmente sós, a percepção do curta pode ser da ordem do sujeito que não tem de fato lembranças familiares. Halbwachs nos pergunta:

Mas será que não existem lembranças que reaparecem sem que, de alguma maneira, seja possível relacioná-las com um grupo, porque o evento que reproduzem foi percebido por nós enquanto estávamos sós, não em aparência, mas realmente sós, cuja imagem não se desloca no pensamento de nenhum grupo de homens, e que nós recordaremos deslocando-nos para um ponto de vista que não pode ser senão o nosso. (1990, p. 37)

Esse fato, segundo o autor, é raro ocorrer, porém é possível. Neste caso, a memória coletiva não explica todas as memórias evocadas – quando ela não consegue cobrir uma lembrança individual, ocorre um estado de consciência puramente individual, denominado por Halbwachs como *intuição sensível*. Nesse processo, podem acontecer discussões a fim de não confundir a reconstituição de nosso passado com o passado de outrem, não apenas um passado moldado com materiais emprestados, pois resíduos pessoais existem e podem ser fortes e inevitáveis.

Neste caso, o curta nos coloca em um período em que o reflexo do exterior pulsa mais fraco do que a sua *intuição sensível*. Falamos de nossa primeira infância, mas mesmo nesta condição nossas recordações se cunham a partir de alguma relação social, como uma briga com o irmão, por exemplo, em que a família ou pelo menos o irmão recorda e o coloca em uma lembrança familiar.

O outro exemplo poderia ser evocado como quando alguém leva um susto, como um ataque de um cachorro. É um episódio traumático, mas nunca revelado, sequer aos pais ou a outros adultos. Há, nesse caso, sentimento de abandono e todo o resto se apaga, sobrando apenas o fato vivido sem o entorno fami-

liar – aqui a lembrança do sujeito perde seu grupo social, no caso o familiar, e não se encaixa em nenhuma memória coletiva.

Vemos, portanto, lembranças que resistem em se decompor. Nesse ponto, o entendimento do curta poderia ser outro, pois retirando a empatia, ele se transforma em uma história alheia ficcional. Poderia também fazer parte de um ou mais grupos distintos, cujas memórias traumáticas não se encaixam em nenhum deles, apenas em seu espírito. Dessa forma um impede de ver o outro, levando-o a se fixar apenas em pontos coincidentes. Tal alinhamento confere uma outra unidade, em que não se pode ver o outro e vice-versa, mas ainda assim forma um todo independente dos grupos em questão – aqui consideramos ambos os grupos, mas com pontos de vistas inversos.

Nesse caso, a empatia necessária para se aceitar o curta como verdadeiro depoimento da tataraneta renasce, mesmo que não se tenha vivido uma situação familiar próxima.

É assim que, quando se procura encontrar no céu duas estrelas que fazem parte de constelações diferentes, satisfeito em ter traçado uma linha imaginária de uma a outra, imaginamos de bom grado que o único fato

de alinhá-las assim confere a seu conjunto uma espécie de unidade; entretanto, cada uma delas não é senão um elemento compreendido dentro de um grupo e, se pudemos encontrá-las, é porque nenhuma das constelações estava nesse momento escondida por uma nuvem. (HALBWACHS, 1990, p. 43)

Mesmo fisicamente em espaços diferentes, pessoas podem criar memórias em comum, estreitar laços, por meio de contatos indiretos, como cartas, e-mails, redes sociais. Em contato direto, reescrevem situações e ações em detalhes, permitindo aproximação e identificação. Antes estranhos um para o outro, mas agora assimilados pelo pensamento em comum, a empatia de uma situação jamais vivida se torna forte o bastante para se identificar com a condição da tataraneta narradora. A família se torna, no decorrer da vida, apenas a fração de um grupo, não o todo. Portanto, tendo ou não lembranças familiares, ou diferentes experiências familiares, as influências aparecem no grupo maior e fazem com que se identifiquem e se reconheçam. Em outras palavras: são os fatores coletivos que fortalecem tais memórias.

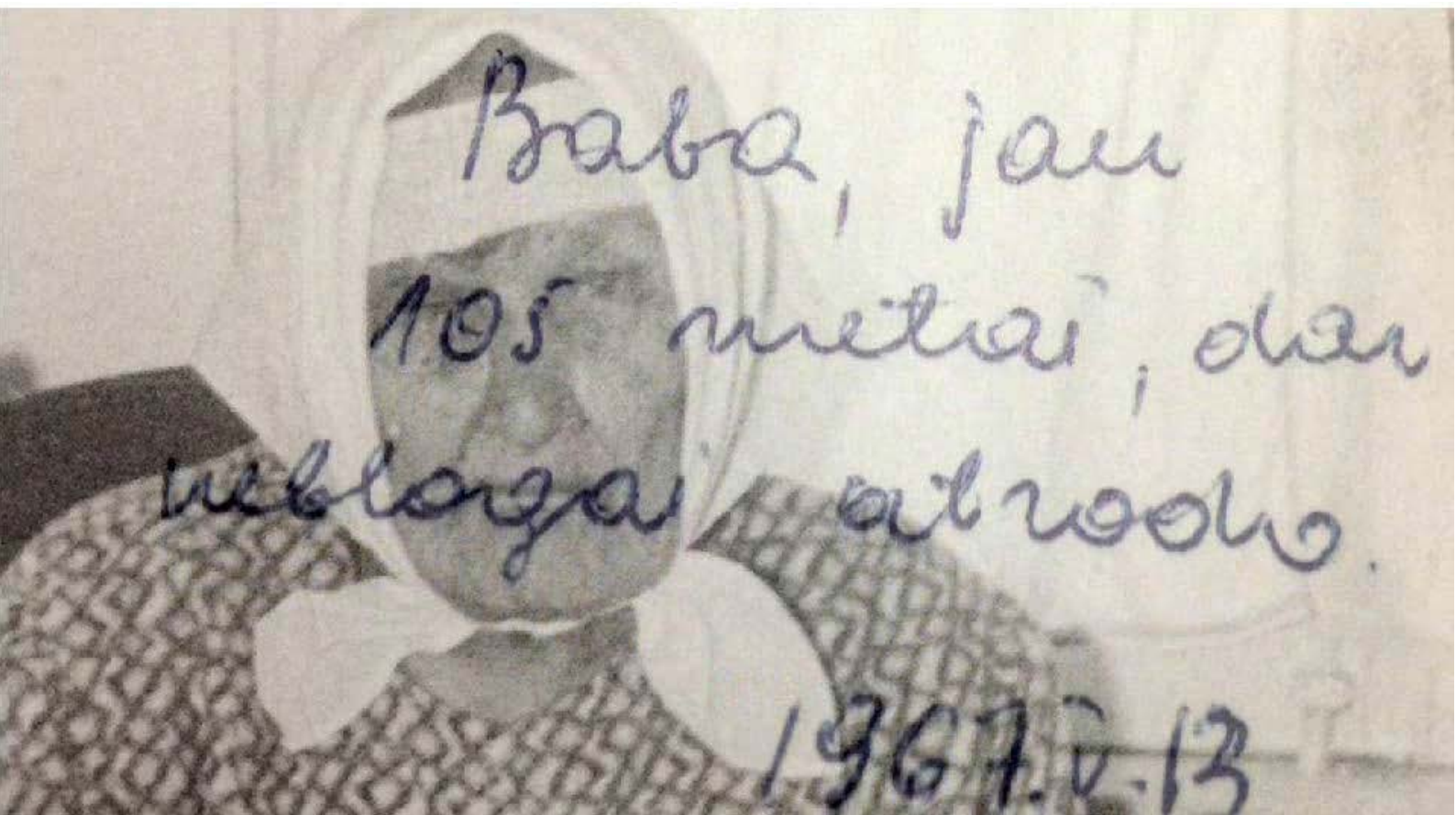
A história do curta passa a ser vista e aceita a partir das

considerações dos integrantes do grupo. Reflexões tomadas de outrem podem, ainda, nos dar a sensação de uma lembrança pessoal, atribuídas a nós mesmos, às nossas próprias reflexões, sem inspiração de outros grupos. A sensação de já ter visto ou pensado aquilo, porém, é apenas eco de algo, sem origem definida.

Podemos reconhecer, aceitar ou mesmo contestar que esse fato não é endógeno, mas a verdade é que quando cedemos à sugestão de outros, acabamos por acreditar que pensamos e sentimos livremente. Assim, é possível perceber que a maioria das influências sociais, frequentemente, passam despercebidas. Além disso estamos sempre à procura de um grande acontecimento, único dentro das complexas relações sociais de que participamos.

A história do curta em análise, com seu forte protagonismo, nos remete a um grande e único acontecimento que passa a fazer parte de nossa memória, de nossa história. Assim, ao assistirmos ao curta, podemos ter sentimentos pessoais fortes, *"sentimentos que estavam em potências em minha alma"* (HALBWACHS, 1990, p. 48).

Quando o contrário se impõe e as novas informações não nos convencem devido à sua complexidade, confusão ou contrariedade, resistimos. Nesse caso, elas



não mais nos acrescentam, mas sim nos afrontam, não nos engajamos nela – a história do curta passa a ser uma ficção e a estranheza colocada pela situação nos leva ao pensamento individual. Nas palavras de Halbwachs: “Nesse sentido, ele me pertence e, já no momento em que ele se produz, eu serei tentado a explicá-lo por mim mesmo e só para mim” (1990, p. 48).

Portanto, Maurice Halbwachs nos coloca a existência de duas categorias de elementos: aqueles em que podemos evocar sempre que necessário, no domínio comum a mim e a todos (o curta como documentário); e outros que se tornam obstáculos, pois não podem ser lembrados à vontade ou voluntariamente. São exclusivamente nossos e ninguém pode conhecê-los, além de nós mesmos. São as lembranças mais difíceis de serem acessadas, porque nos são exclusivas (o curta como ficção). Desta forma, as lembranças mais fáceis de se operar são as que pertencem ao nosso grupo, as que estão sempre ao nosso alcance, nos pensamentos coletivos, sobre os quais a trama do curta se construiu. Já nas lembranças pessoais, elas são raramente acessadas e difíceis de serem evocadas e compartilhadas.

Tais pressupostos vão ao encontro do pensamento de Beatriz Sarlo, para quem a verdade, como

ícone da contemporaneidade, também é uma construção social. A autora afirma que o passado é sempre conflituoso: “Nem sempre a história consegue acreditar na memória, e esta desconfia de reconstituição que não tenha em seu centro a lembrança” (2007, p. 9).

Apesar da ambiguidade do diretor do curta (documental ou ficcional), é a lembrança que surge, seja ela vivida ou aprendida, como explica Beatriz Sarlo:

Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste porque, de certo modo, é soberana e incontrolável “em todos os sentidos dessa palavra (2007 p. 10).

O curta se realiza no tempo presente, ainda que evoque o passado. É o que afirma Deleuze sobre Bergson: “o tempo próprio da lembrança é o presente, isto é, o único tempo apropriado para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o próprio” (1999, p. 9-10).

Quando as autoridades proibem uma lembrança, não se fala mais do passado, mas ela chega ao presente. O passado pode estar longe ou perto, mas permeia o presente e por vezes o irrompe, sem mesmo existir qualquer tipo de vontade ou uma ação voluntária. Dessa forma, uma lembrança familiar pode se fazer presente a qualquer momento e criar a empatia necessária para aceitá-la como verdade, como no filme *Baba 105*.

A História Oral também se faz presente no curta-metragem, por meio do depoimento do monólogo da tataraneta a respeito da sua tataravó.

Fatores de ordem psíquica, econômica, sociocultural e política podem influir no que é lembrado – ou no que é obscurecido. Experiências traumáticas também podem ser evitadas de forma inconsciente – mas principalmente consciente – pela memória.

Beatriz Sarlo relata que tocante ao contexto pós-ditadura militar na Argentina quando os sobreviventes não encontravam ouvidos ávidos para seus depoimentos, mesmo as lembranças dessas experiências também passam por um processo mental (individual, social e coletivo) de readaptação ao novo contexto, podendo ser romanceado ou denegrido, assim neste contexto, podemos deduzir ser a memória, fixada pelo suporte

da oralidade, num complexo sistema cognitivo, que redesenha a cada rememoração.

Por tudo que já foi mencionado até agora, podemos afirmar que o curta oscila enquanto gênero (documentário/ficção) e, consequentemente, entre verdade/mentira. O depoimento oral contribui para a ambiguidade, uma vez que nem sempre é considerado documental, fidedigno e portador da verdade: *“não há verdade senão uma máscara que diz dizer sua verdade”* (SARLO, 2007, p. 73). É mais importante entender ou recordar? No curta, a narradora não recorda sua tataravó, mas tenta entendê-la, por meio da leitura de um objeto de recordação, uma única fotografia. Atualiza, no tempo presente, uma história inacabada. O objeto fotografia, antes única fonte de testemunho, com a força da narrativa oral, da construção estética e sonora, ganha ares de verdade.

Importante ressaltar que caso a tataraneta tivesse feito um relato de uma tataravó com quem tivesse se envolvido, ainda assim não haveria preocupação com a veracidade, pois os fatos são colocados conforme chegam as lembranças, sempre permeados pelas emoções e, principalmente, por sua visão do presente.

O curta, portanto, é um relato construído, influenciado pelo presente, mas não chega a ser uma

memória vivida. Decorre então um anacronismo: o testemunho se coloca em um tempo que não alcançou, mas é atualizado e modificado, como se contasse a verdade:

O testemunho pode se permitir o anacronismo, já que é composto daquilo que um sujeito se permite ou pode lembrar, daquilo que ele esquece, cala intencionalmente, modifica, inventa, transfere de um tom ou gênero a outro, daquilo que seus instrumentos culturais lhe permitem captar do passado, que suas ideias atuais lhe indicam que deve ser enfatizado em função de uma ação política ou moral no presente. [...] A impureza do testemunho é uma fonte inesgotável de vitalidade polêmica, mas também requer que seu viés não seja esquecido em face do impacto da primeira pessoa que fala por si e estampa seu nome como uma reafirmação de sua verdade (SARLO, 2007, p. 59).

O anacronismo do testemunho do curta, busca no passado aquilo que os fatores do presente permitem; procura, em um ato imaginativo pessoal, descrever a tataravó,

salientando aquilo que nos relatos orais se faz presente. A dúvida dos testemunhos é intensificada pelo fato de não ser um relato vivido, mas sim uma ficção moldada por fatores emocionais críveis, que garantem um sentido. Portanto, “podem oferecer consolo ou sustentar a ação” (SARLO, 2007, p. 15). O campo da memória é sem dúvida um campo de conflitos e também vivemos uma época de grande subjetividade, em que a vida pessoal sai da esfera íntima e participa das manifestações públicas, devido à hegemonia dos meios audiovisuais.

Beatriz Sarlo valoriza a narração em primeira pessoa e a confiança nesse tipo de testemunho. No curta em análise, a narração da tataraneta confere essa certeza, tanto na esfera íntima, quanto na pública, consentindo ao espectador uma certeza ao fato.

Nesta obra, portanto, primeiro devemos nos prender ao objeto que deu origem ao curta, ou seja, uma fotografia *still*, mas dentro de um regime de visualidade imposto pelo cinema. A fotografia, que era um testemunho de algo passado, guardião da memória, se tornou algo do nosso tempo, o tempo do “agora”, mas também uma projeção do futuro. Afinal, desde o início do século XX havia a crença de que o futuro sempre nos reservaria algo novo.

Por intermédio da espera, o próprio ato de fotografar seria um modo de resguardar o futuro como reserva de novidade, um “ter-estado-lá”. Para Barthes (2004), apesar de nunca termos ido “lá”, sempre há a impressão de já termos realizado tal percurso por meio da imagem e, por isso, sentimos saudades do futuro. É aqui que o curta recria a possibilidade de uma saudade de quem nunca conhecemos e, graças à fotografia, os gestos de produzir uma imagem e armazená-la, sem o critério do tempo, do cronograma e da legenda, tornou-se possível. Walter Benjamin (1994) discorre, na “era da catástrofe”, que não cabe mais o discurso inocente e simplificador da autonomia do estético, mas, as histórias outras que também devem ser motivo de interesse.

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá se apropriar totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada

momento vivido transforma-se numa citation à la ordre du jour – e esse dia é justamente o do juízo final (BENJAMIN, 1994, p. 223, grifo do autor).

A percepção da sociedade, como consequência da evolução tecnológica, vem sofrendo constantes alterações e objetos antigos são vistos como atuais ou reatualizados. Na necessidade de se ter um apelo estético, se torna necessário “ter a cara de”.

No contexto do curta, a fotografia, por suas características de lembrança de uma tatara-vó, pode ser da ordem de um álbum de família. Eugênio Bucchi (2008) define álbum de família como o conjunto de fotografias que compõe o imaginário documentado de um grupo atado por laços de intimidade. Para ele, as imagens da família vivificam o passado e, assim, expandem o presente. Como exemplo, cita a foto da mãe, já falecida, sobre a cabeceira, que faz com que esteja sempre presente no espaço doméstico. A fotografia de família nos leva, então, a nos relacionar com aquele instante que não se foi. Podemos modificá-lo e sermos modificados por ele, extrair dele novas consequências se o reinterpretarmos e o reinscrevermos em nossa formação. Quando a emoção se intensifica, algo

se transforma em nós. Portanto, o passado e o futuro não existem. Tudo que somos e que vivenciamos está aqui, no presente. A ideia de tempo é uma invenção da civilização, que por sua vez foi alterada por ela também⁵.

Fotos de família são os "presentes" ou a presença de quem somos. Vivemos entre duas temporalidades distintas: o tempo social e o tempo da intimidade expandida. Em um, o tempo não passa; em outro, somos obrigados a nos relacionar com o relógio. A escolha pela foto da tataravó nos passa a sensação de que tudo parece familiar e íntimo.

O curta nos remete a Walter Benjamin, quando pondera sobre o encontro entre cultura e história. Segundo o autor, é nesse momento que as relações se estabelecem, formando a tradição: *"uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso"* (1994, p. 224). Afirma, ainda, que somos marcados pela época de nossa existência, com seus contextos, pelo tempo no qual estão inseridas nossas tradições e costumes, pautados pelas experiências narradas por outros. A lembrança só é lembrada a partir da existência de um significado; as histórias narradas por familiares se tornam tão importantes quanto as histórias dos livros. Ainda, segundo o

autor, descobriremos não apenas o que houve, mas também o que há e haverá, tornando a experiência viva por meio das histórias a serem descobertas e narradas: *"escovar a história a contrapelo"* (BENJAMIN, 1994, p.225).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poder político, indivíduos, grupos ou partidos fazem uso de todas as ferramentas possíveis para divulgar a narrativa mais adequada para fins da própria perpetuação, por meio de um discurso construído no presente. Neste curta, um novo objeto foi construído, mas com ambiguidades que obrigam o espectador a compreender a atualização do passado no presente, sem evidências explícitas que separam um tempo do outro.

A oscilação entre os gêneros documental e ficcional potencializa a discussão sobre a verdade, além de valorizar a história oral como fonte fidedigna de investigação. Podemos definir esse curta como filme documentário. Cinema dito documental é aquele que busca documentar, mostrar a realidade tal qual ela é, procurando na medida do possível não interferir no processo mesmo de documentação do real. Filme documentário abarca outras questões como nos coloca Jorge Vasconcelos.

A palavra “documento” remete à prática do historiador, aquele pesquisador que busca a verdade dos fatos da e na história (passada ou presente) a partir de fontes que ele chama de documentais. Por sua vez, um filme documentário, apesar de parecer um mero sinônimo do primeiro exemplo, não o é. Por quê? Simplesmente pelo sentido que a palavra “filme” aqui possui. Afinal, um filme é uma produção que parte, via de regra, da aspiração ético-estética de um ou mais realizadores, seja o produtor-diretor da indústria americana cinematográfica, por exemplo, ou dos filmes autorais de realizadores independentes de qualquer parte.

Se a ideia de filme está presente e antecede a de documentário, temos então uma certa contradição em termos, já que o próprio sentido de documentar é buscar uma verdade fria e distante dos fatos. (VASCONCELLOS, 2005, p.66).

Baba 105, com seus quase seis minutos de duração, é um exemplo de como um objeto pode se tornar biográfico, atualizar o passado e criar laços de intimidade entre os personagens do filme e os espectadores. Nas palavras de

Roberto Cardoso de Oliveira: “no momento em que nos sentimos preparados para a investigação empírica, o objeto, sobre o qual dirigimos o nosso olhar, já foi previamente alterado pelo próprio modo de visualizá-lo” (1998, p. 19).

Após a Segunda Guerra, o documental no cinema, adquire um novo impulso com os vários diagnósticos que convergem para a percepção de que um mundo bastante diferente do anterior, um novo regime de realidade, em que tudo é linguagem ou de que o cinema se estrutura como linguagem; um novo realismo ético e estético e a inflexão do cinema moderno; e a mudança dos dispositivos documentais e as novas prerrogativas do direto, do em campo, do no final do ao vivo. Um regime de aceitação sem a dicotomia de verdade ou mentira.

NOTAS

1.Still é uma expressão que se refere à fotografia de temas inanimados; fotografia parada, sem movimento. A fotografia Still é o estilo de foto muito utilizada na comercialização de produtos

2.Tradução do autor do curta.

3.A voz off é o registro sonoro que faz parte da cena, mas que não aparece no quadro/enquadramento quando o público a escuta.

4. Apagamento propositado da iluminação

5."O tempo é um meio elaborado pelos homens para orientar-se. [...] Mas também é uma simples 'ideia' que emerge de repente do nada na cabeça de um indivíduo. É uma instituição social diversa segundo o grau de desenvolvimento das sociedades" (ELIAS, 1997, p. 23).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOSI, Eclea. **O tempo vivo da memória**. São Paulo, Ateliê, 2004.

BUCCI, Eugênio. 2008. Álbum de Família: meu pai, meus irmãos e o tempo. In: L. MAMMI; L.M. SCHWARCZ (orgs.), 8 X Fotografia. São Paulo, Companhia das Letras.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: 34, 1999.

ELIAS, Norbert. **Sobre el tiempo**. Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Revista dos tribunais, 1990.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**: olhar, ouvir, escrever. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *O Trabalho do Antropólogo*. São Paulo: UNESP, 1998, p.17-35.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**. Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

PIRALIAN, H. (2000). Genocidio y transmisión. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000100&pid=S0103-566520080001000500021&lng=en Acesso 18 abr. 2019

SELIGMAN-Silva, Marcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, vol.20, n.1, p.65-82, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05> Acesso: 17 abr. 2019.

VASCONCELLOS, Jorge. *Arte, Subjetividade e Virtualidade: ensaios sobre Bergson, Deleuze e Virilio*. Rio de Janeiro: PUBLIT, 2005, 138 pp.

FILMOGRAFIA

BABA 105. Direção, roteiro e animação: Felipe Bibian. Edição e montagem: Gabriel Medeiros e Felipe Bibian. Direção de som: Bruno Armelin. Som direto: Felipe Regino. Voz: Giedre Jokubauskaite. Trilha sonora violino e piano: Cesar Antónovich Cui. 5,29 minutos. Cinema de guerrilha/Filmes do bem: Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: vimeo.com/76307432. Acesso em: 26 fev. 2019.



Novos Olhares



Atrações que vêm do lixo (ou Eu não devo nada à ninguém): os curtas-metragens de Lincoln Péricles.

Rubens Fabricio Anzolin

Rubens Fabricio Anzolin é graduando em cinema e audiovisual pela Universidade Federal de Pelotas. Curador e programador do Zero4 Cineclube. Também atua como crítico de cinema no site Calvero, na Revista Rocinante no portal Matéria-Prima.

*Dedico este ensaio à Valéria,
pela inestimável ajuda na feitura deste texto;*

*E ao Roberto, por apresentar-me a esses filmes
e pelo compartilhamento de suas ideias em
textos e catálogos acerca desta obra tão especial.*

I **NÃO-RECONCILIADO (OU A VIOLÊNCIA DE UM AUTOR NO PAÍS DOS VIOLADOS)¹**

Lincoln Péricles é certamente a maior *descoberta* do cinema brasileiro nos últimos 10 anos. Cunho este termo específico exatamente pela condição que ele trava: a de algo ainda não revelado. Posto isso, fica claro que não estamos falando de um cineasta como André Novais Oliveira, Afonso Uchôa ou Adirley Queirós (realizadores que despontaram na última década e alçaram uma frutífera carreira internacional - passando por festivais como Cannes, Locarno, Rotterdam, Nova York etc). Não, o cine-

ma de Lincoln Péricles não é, ainda, um cinema internacional. Ele se restringe a poucas mostras dedicadas à sua obra (em especial, uma realizada em Recife, no Cine Under 2015, sob o título de "Filmar é Trabalho: Filmes de Lincoln Péricles") e outras exibições esporádicas em festivais como a Mostra do Filme Livre, Semana dos Realizadores e o Forumdoc.bh, além de acolhida em festivais experimentais como o Fronteira e outras mostras e eventos menores. Trata-se, portanto, de um cinema a ser descoberto e devidamente re(conhecido).

Outra coisa importante que ajuda a conciliar este cenário: o cinema de Lincoln Péricles não é uma "obra de arte", de mesuras e pompas, de estéticas e procedimentos muito bem decodificados. É um cinema dos abismos, um cinema à beira do primitivismo, recolhe-se a uma condição fundamental de manufatura: fazer os filmes com as próprias mãos, com a própria gente, com aquilo que estiver à disposição. É um cinema aos trancos e barrancos, difícil de digerir e de compreender em primeira mão.

Por isso mesmo, trata-se de um cinema ainda a ser investigado, já que é cada vez mais natural que as seleções e curadorias de festivais brasileiros - especialmente após o golpe institu-

cional de 2016 - passem a buscar filmes com representações e pautas políticas muito mais diretas e palatáveis. Os vencedores dos últimos festivais de Brasília e Gramado denotam isso com grande facilidade: *A Febre* (Maya Da-Rin, 2019) e *Pacarrete* (Allan Deberton, 2019). São filmes de estéticas e procedimentos visuais domados, filmes que parecem arriscar, apontar para outros caminhos, que acusam certa coragem ou inventividade em um ou outro plano, mas escolhem parar por aí.

Estes são alguns exemplos, é claro, e não seria justo reduzir toda produção brasileira a esta condição, mas uma coisa é evidente: o cenário do cinema brasileiro recente, em geral, aponta a estes caminhos conciliatórios, pouco ousados. Quase sempre atravessados por uma dialética das pautas do momento, dos filmes de minoria, uma tendência ao naturalismo periférico (muito bem representado pelas obras da produtora mineira Filmes de Plástico e, desde então, repetido à torto e direito). O que aparenta é que o momento perpassa por essa morbidez, por uma incapacidade de inventar - e as condições políticas do país, do desmonte cultural e das leis de incentivo, parecem apontar cada vez mais para uma acolhida à estas obras mais diretas, mais digestivas. Filmes de bom

senso, de políticas seguras e imagens límpidas, filmes que, acima de tudo, não estão à procura de um confronto com o espectador (seja pela natureza das imagens ou pela sua crueza técnica). O fato é que o Brasil tem feito uma boa dúzia de filmes sem coragem, fáceis de engolir pelo espectador médio interessado por cinema - obras muito bem conduzidas, realizadas com orçamentos razoáveis e com equipes técnicas bastante competentes, treinadas para encontrar sempre os planos mais simétricos e harmoniosos. O recente burburinho com as obras de cineastas como Petra Costa, Gabriel Mascaro, Fellipe Barbosa e Anna Muylaert, afinal de contas, não é por acaso, estes são todos vírus de um mesmo sintoma, frutos de uma classe alta em autodestruição, que nunca necessitou ver o cinema como forma de trabalho ou ganha pão.

Por esses, e tantos outros motivos, é possível compreender por que os filmes de Lincoln Péricles - cineasta periférico, do distrito do Capão Redondo, sem formação universitária, com obras de caráter quase amador e extremamente radical - não andam na boca do povo, dos festivais, das curadorias. Mesmo que a própria *Cahiers du Cinéma*, a cultuada revista de cinema francesa,

tenha dedicado quatro parágrafos na sua edição de setembro de 2019, que vinha estampada com uma imagem de *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019) na capa, o filme sucesso da última edição do Festival de Cannes².

Nesta capa, aglomeradas num conjunto de filmes de rodagem internacional e orçamentos voluptuosos que estampam um suposto *establishment* reconhecido como "O Cinema do Brasil", retratados pela *Cahiers du Cinéma*, as obras de Lincoln Péricles são um corpo estranho. Um inimigo, um invasor.

Conquanto, se seus filmes podem ser vistos como um objeto fílmico não usual perante esse mano-a-mano com as outras obras recentes do cinema brasileiro, é especialmente porque suas obras realizam um recuo monumental da tradição cinematográfica: as imagens praticadas por Lincoln parecem feitas por alguém que ainda não descobriu o cinema ou mesmo a câmera de vídeo. Trata-se de um cinema de colagens, de rearranjos e decomposições, um trabalho que, na mesma medida que se torna cada vez mais depurado, pratica ao mesmo tempo uma violência descomunal com as imagens.

Nesse sentido, as imagens de Lincoln Péricles poderiam ser balizadas por duas tônicas fundamentais, duas bases de estudo que (durante toda a trajetória razoavelmente vasta de curtas, médias e longas-metragens) se apresentam e se entrelaçam nesse projeto ambíguo e áspero de *mise-en-scène*: o primitivismo e o confronto.

II

NEM PRIMATA NEM PRIMÁRIO: SIMPLEMENTE RADICAL³.

O conceito mais famoso relativo aos primeiros anos da história do cinema foi cunhado pelo teórico americano Tom Gunning, que batizara o conjunto mais antigo de filmagens, enquadramentos e temáticas da história da arte cinematográfica sob o conceito de "cinema de atrações". Essa ideia levava em conta que os procedimentos cinematográficos iniciais se compunham, sobretudo, em cima de uma curiosidade acerca do mundo: o homem, encantado com o aparato câmera - até então desconhecido no seu relativo poder de filmar, cristalizar a alma, o gesto e as ações⁴ - escolhera apontá-la para acontecimentos tanto chamativos como ordinários, verdadeiros recortes da vida humana.

O famoso filme dos irmãos Auguste e Louis Lumière, *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1896), é um dos exemplos mais famosos e lembrados. De certa forma, a vida humana do que, posteriormente, iríamos convencionar chamar de artistas e cineastas, era o terreno central para seus testes e análises daquele pequeno objeto forjado à lentes e luz do sol. O resultado impressionante que as filmagens revelavam alteravam a forma do indivíduo de olhar o mundo, à medida que o mesmo ia apontando seu objeto para tudo aquilo que lhe atraía, que sugava atenção na vida humana - fosse trabalhadores saindo de uma fábrica, um homem no jardim ou mesmo a capacidade de, pela primeira vez, poder capturar um rosto movendo-se ou um sorriso sendo esboçado. Em suma, isso que convencionamos como "primeiro cinema" era nada mais que um estudo baseado nas possibilidades do aparato técnico, uma descoberta ainda engatinhante a respeito da forma com que podemos forjar imagens a partir daquilo nos intriga, seja pelo interesse ou pela repulsa.

Pode soar estranho querer tratar de um cineasta surgido recentemente como um realizador de atrações, como se fosse possível crer que, em plena década de 2010, alguém ainda não tivesse o

mínimo contato que fosse com a arte cinematográfica. Pois bem, acontece que o cinema de Lincoln Péricles surge não necessariamente para provar o contrário, e sim para estabelecer a dúvida e o confronto. É um tanto lógico que não se trata de um realizador que desconhece a história do cinema, mas é evidente que na feitura e na realização de seus filmes o que se apresenta é um caráter que vai além do que convencionamos chamar de “experimental”, suas obras são exemplares de um modo de filmagem que diz muito mais a respeito de um radicalismo formal (no sentido literal de raiz mesmo, da parte mais crua que se forja a matéria) do que de uma espécie possível de maneirismo⁵.

Os filmes de Lincoln Péricles, de forma alguma, são maneiristas, não encaram a arte do filme como algo que já encontrou sua perfeição ou o seu formalismo, e agora precisa ser radicalizada. Não. Seus filmes são experimentos ainda muito crus de um cineasta que tem nas mãos limitações básicas - nenhum orçamento, não-atores de seu próprio bairro, câmeras ou materiais de filmagem de baixíssima qualidade. Não existe hipótese de dizer que Lincoln fundaria, neste caso, um tipo novo de cinema, mas fica claro que o que se pratica é um cinema de descobertas: seus

filmes são resultados claríssimos de tentativas de retratar a vida humana em uma região absurdamente violenta e periférica, assim como seus consequentemente desdobramentos na vida cotidiana daquela população (a violência policial de *Enquadro* [2016], as questões de moradia e insalubridade de *Aluguel: O Filme* [2015], o desemprego e a gentrificação periférica de *Ruim é ter que trabalhar* [2014], a visão subversiva e crítica da classe alta opressora de *Filme dos Outros* [2013]). De um modo ou de outro, estamos redescobrimo um desdobramento do cinema de atrações de 100 anos atrás, estamos de frente para um cineasta que filma da maneira que for possível, do jeito que acontecer, aquilo que lhe atrai e repele, a vida humana no seu entorno.

Entretanto, seria no mínimo pejorativo classificar esse realizador como amador por efetuar tal procedimento. Na verdade, confrontamo-nos com o completo contrário: a dureza e aspereza visual que o cinema de descobertas pode oferecer aos conceitos mais elitistas de realismo. Em Lincoln Péricles, não estamos diante de um realismo filtrado (como o dos filmes brasileiros recentes, antes citados), de um realismo com técnicas rebuscadas, filtros de luz e direção de arte,

estamos diante de um realismo nu, de uma verdade crua da vida humana intermediada por procedimentos que se revelam primitivos, na mesma medida que reinventam toda uma ótica para o fazer fílmico.

Tomemos como exemplo *Enquadro* (2016), filme forjado por narrações de sujeitos periféricos acerca da violência policial e da possibilidade de ser colocado na parede. Toda a obra é construída em cima de um recorte de quatro ou cinco personagens conversando abertamente com o diretor sobre suas vivências, com uma intervenção direta do realizador. Esses sons muito crus da vida do gueto urbano contrapõem-se com filmagens em preto e branco de lugares solitários da periferia paulistana - uma escada larga sem a presença de uma viva alma, prédios muito distantes cercados por grades e terrenos abandonados, uma pracinha escura em que nada se pode ver além do som ambiente das pegadas do realizador sob esses solos ao fundo.

Quando menos se percebe, a câmera deflagra um zoom eminente em direção à alguma grade, cerca ou janela, algo que denote de forma clara esses espaços que estão sempre cerceados, sempre sublinhando um sentido ou um significado de prisão - de que a

polícia pode estar próxima. Evidentemente é um procedimento ousado, difícil de captar em primeira ou segunda mão, mas inegável que existe nisso uma lógica de pensamento e objetividade que representa uma ruptura com a ideia do corte ou da simetria: esses planos não apresentam nenhuma concessão ou conciliação do que querem mostrar, arranjam uma forma prática de fazê-lo através do recurso que o aparelho oferece, o rolar rápido ou lento de uma lente até a construção de um significado, até aquilo que ressoa ou simboliza, como um temor em sua vivência diária.

O atracionismo apontado em *Enquadro* não para por aí, ele atravessa toda a obra. Logo ao início do filme - esse que deve ser um dos mais duros que o cinema brasileiro forjou nos últimos anos, ao lado de *Na Missão*, *Com Kadu* (Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica e Kadu Freitas, 2016) - uma cartela em vermelho nos alerta: "nenhum filme trará os que morreram de volta". Assim, a mensagem do realizador acerca daquilo que a obra se trata fica cristalino desde o início, mais ainda, ela é lançada a partir de uma operação nada convencional, um ruidoso *lettering* em vermelho, contrapondo-se de maneira ríspida com um plano de um grupo fumando maconha ao som de Raul Seixas. Desse tal

procedimento, emancipa-se a criação subliminar do significado, o plano em preto-e-branco muito cru da juventude periférica à noite, a letra serena acompanhada da viola de Seixas que afirma "Toda vez que eu sinto o paraíso / Ou me queimo torto no inferno / Eu penso em você, meu pobre amigo / Que só usa sempre o mesmo ternô", a frase dolorosa em grandes letras vermelhas nos jogam para uma reflexão imediata - não apenas que aquelas pessoas podem, hora ou outra (dentro do plano, talvez) deixarem de existir, mas que mesmo que o façam, nenhuma imagem é capaz de salvá-las. Ou seja, seus destinos estão constantemente balizados por esses mesmos riscos e situações.

Há ainda um outro plano muito importante neste mesmo filme para estender a relação entre o cinema de Lincoln Péricles com o atracionismo, a imagem que abre a obra. Dois navios, com um som estrondoso, arrastados em mar aberto por uma corrente e o preto-e-branco chapado demarcando a presença fúnebre que toma conta da tela. É inevitável recordar de *Limite* (Mário Peixoto, 1931), e também traçar um paralelo com a hipótese de que, de um modo ou outro, *Limite* também era um filme de atrações, de descobertas do aparato e de intensa experimentação formal - não à

toa, esse é o maior motivo pelo qual o filme é recordado até hoje como um dos mais significativos da filmografia brasileira. Tanto *Limite* como *Enquadro* guardam em si a ideia primitiva do cinema como um interlocutor de significados impressos dentro da matéria da imagem que é forjada a partir de procedimentos e técnicas muito inovadoras, não em um sentido de algo nunca visto, mas na dianteira da reação que reproduz, dos paralelos que um andar sorrateiro por ruas vazias de um bairro pobre paulistano ao olhar misterioso de uma moça em um navio podem causar enquanto experiência e sentimento.

III

TODA PROPRIEDADE É UM ROUBO (OU POR UM CINEMA NÃO-HIERÁRQUICO)

Esse espelhamento do plano iniciático de *Enquadro* com o filme de Mário Peixoto poderia parecer uma mera coincidência, não fosse hábito de um recurso muito usual nos filmes de Lincoln Péricles. Citava antes aqui que seu cinema realiza um recuo monumental da tradição cinematográfica por trabalhar nessa chave de relações e construções com um modelo novo (leia-se, atualizado) de primeiro cinema - de descoberta da imagem como reprodu-

tibilidade técnica do meio em que se insere - e também por se alçar em duas balizas fundamentais, estabelecidas pela crueza do primitivismo e pela deflagração de um confronto. Um exemplo claro de confronto são as letras vermelhas do aviso em *Enquadro*, pois travam um confronto aberto com o espectador acerca das vidas humanas em tela. Não é só um alerta como também uma espécie de urro, uma agressão verbal em formato de imagem, como afirma o realizador: "pense nisto que falo, é grave e real; faço filmes sobre essa gente".

No entanto, existe uma outra espécie muito clara de confronto que norteia esta obra, esse confronto se estabelece e divide em duas variáveis evidentes: há o desejo de confrontar o espectador (e, se esse desejo não é necessariamente intencional, é, no mínimo, provocador e de caráter urgente, não conciliatório), como também há um confronto na própria tessitura das imagens e dos elementos culturais presentes em tela.

Um estudo de caso que sustenta essa tese pode muito bem ser observado em *Filme dos Outros*, quando, logo ao começo da projeção, o cineasta nos alerta que as imagens que veremos a seguir são oriundas de aparelhos celu-

lares furtados (inclusive com a data e o local de cada furto), além de um tendencioso aviso que incita os respectivos donos das imagens/aparelhos a entrarem em contato com o realizador caso identifiquem-se na tela. É um procedimento ousado o de Lincoln, pois desde já assume um certo caráter clandestino - fazer filmes com filmagens de outros, realizadas por outros, pela "classe média" (como indica a sinopse do filme)⁶ furta-da pela classe mais baixa. Mais que isso, é a ideia de subversão e exposição que delinea todas essas imagens - aparentemente deslocadas entre si, mas que, a partir de suas consequentes junções por meio da montagem, indicam um modo de vida e de costumes daquilo que se denomina o *outro*

Esse outro que habita espaços distintos do realizador - o estádio de futebol de um jogo importante, a cama elástica de uma escola privada, uma brincadeira no quintal seguro de casa etc. É quase como uma realização de um estudo de caso, uma visita antropológica que assegura a classe mais alta da sociedade como um ser estranho, uma cobaia de uma experiência social sinistra, um passeio antropológico mediado por seres-humanos que mais parecem alienígenas naquelas lentes. Não é nada parecido com filmes como

Pacific (Marcelo Pedroso, 2009) ou *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), por exemplo, em que o caráter “subversivo” ou inventivo partiria de uma espécie de observação de classes mediada pela consciência do que se filma, expondo aqueles objetos humanos ao ridículo, prestando concessões ao discurso sobre as divisões de poder. Em *Filme dos Outros*, abolimos as regras da partilha, pois é um cinema de embates, um cinema forjado nas sombras, oriundo do furto, da invasão da propriedade (se aquelas imagens são propriedades privadas, então estão conseqüentemente sujeitas a depredação). O que Lincoln faz no sentido do confronto é alertar a quem assiste que existe algo de errado no que se está vendo, vidas que são espelhos e reflexos de conflitos muito além do que as simples filmagens podem oferecer.

Estudos de casos como esse aportam e permeiam também *Aluguel: O Filme* e *Ruim é ter que trabalhar*, ainda que essas sejam obras que digam mais respeito à capacidade de tessitura que o cineasta guarda em relação aquilo que filma. Ambos os filmes são a prova de um talento inigualável de forjar a textura das imagens a uma realidade compatível, tornando aspereza em riqueza, forjando um diamante bruto que vem direto da ourivesaria. O precário se torna símbolo das vidas que Lincoln Péricles filma, e as alternativas e

escolhas de captação representam isso de forma muito particular. Quando Adriano (personagem de *Ruim é ter que trabalhar*) fala de seu emprego, fotografias em preto-e-branco aparecem na tela. Poderia soar um procedimento mais comum, não fossem essas fotos feitas por Adriano com uma capacidade de captação muito precária, fotos com desfoque e um enquadramento nada harmônico, colocadas posteriormente em preto-e-branco para conciliar a dureza do relato à brutalidade da imagem, coisas muito chapadas, objetivas e diretas, mas que apontam um caminho de uma coautoria evidente, quando são as fotos da própria personagem feitas por ele da maneira mais livre possível, dão conta de representar os locais que atravessa.

Em *Aluguel: o filme*, outro momento importante em que uma ideia de confronto das imagens torna-se presente é logo na abertura do filme, em *frames* do programa de TV *Chaves* que aparecem na tela, recheadas de cenas teoricamente engraçadas e atrapalhadas. Apesar de ser um elemento cultural muito conhecido e, a primeira impressão, soar como algo risível, Lincoln Péricles consegue ver em *Chaves* uma questão de classe tão fundamental como dos seus iguais de bairro e rua. Questionar a presença de imagens de um programa como *Chaves* em um filme dito “sério” já é por si só algo estranho

e conflitante, por mais que o realizador consiga fazer disso uma espécie de epílogo da gentrificação social que atinge a periferia, é de fato algo inovador. Tolher do mundo aquilo que ele entrega como convenção e entretenimento e fazer disso discurso, eis o verdadeiro golpe. Confrontar o que está em tela e depois perceber que, da forma como está posto, suas balizas mudam de sentido completamente.

Reciclar as imagens do mundo e torná-las atrações de revolta, de urgência e revolução. Juntar dos lixos audiovisuais o que lá já estava perdido, ver nessas mesmas imagens semelhanças tão distintas e distantes quanto as realidades de *Seu Madruga* e *Dona Florinda*. Sujeitos distintos que representam classes com um abismo entre si, mesmo morando a poucas portas de distância.

Se existe hoje, no Brasil, um cineasta capaz de recolher atrações do vasto mundo das imagens e reformulá-las em um discurso ainda não descoberto (de Lumière a *Chaves*, de Mário Peixoto a Raul Seixas), esse cineasta é Lincoln Péricles.

Ele está aí, apesar de tudo. Seu conjunto de misturas, imagens e representações avisam a nós, meros espectadores, apenas uma coisa: ele não deve nada a ninguém.

NOTAS

1. O título é uma referência ao filme *Não-Reconciliados (ou Só A Violência Ajuda Onde Reina a Violência)* (Jean-Marie Straub e Daniëlle Huillet, 1965). A referência é uma forma clara de delimitar a posição de Lincoln Péricles na sua forma de fazer filmes: assim como o título da obra do casal Straub-Huillet (e o restante de sua filmografia) o cinema é visto como um objeto muito bem pensado e delineado, que não presta mediações simples ou fáceis ao espectador, além de abordar com uma rispidez e uma clareza alentadoras temas graves e importantes, especialmente na fase inicial de suas obras.

2. *Bacurau* recebeu, na edição do Festival de Cannes de 2019, o Prêmio do Júri (divido com o filme *Les Misérables*, do cineasta Ladj Ly). Além disso, o filme causou uma repercussão imensa em todo o Brasil, lotando salas de cinema e virando uma espécie de medidor cultural. Apesar de ser um cinema de estratos sociais e ideias políticas muito claras, há uma distância imensa entre os filmes de Lincoln Péricles e o cinema de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.

3. O termo "primata" diz respeito a uma associação feita pelo pesquisador Marcelo R. S. Ribeiro em relação ao cinema de Léo Pyrata.

O cineasta em questão seria talvez aquilo que encontraríamos de mais parecido com Lincoln Pérciles no Brasil, alguém que constrói imagens a partir de um abstracionismo e de uma violação da tela, ainda que, de algum modo, estabeleça relações com o primeiro cinema (nessa ideia de estar descobrindo aquilo que se filme ou se deseja filmar). Além disso, a palavra é utilizada para pensar o cinema de Puyrata como se fosse um bípede (o macaco) com a câmera na mão, de uma forma ou outra, um cinema animal. Lincoln anda um pouco mais longe dessa associação e, por isso mesmo, não é nem "primata" (mesmo que seja um cineasta comum a Léo Puyrata) nem necessariamente "primário", pois não é um cineasta do primeiro cinema (ainda que seus filmes recorram a diversos códigos desta época).

4. A ideia de que a câmera e a fotografia representam uma forma de capturar a alma humana (uma espécie de morte primitiva, primeira morte) é discutida na história da arte de maneira vasta desde o início do século XX. Dois importantíssimos teóricos, André Bazin e Roland Barthes, escreveram um ensaio e um livro que esclarecem essas questões de forma muito inovadora. Bazin defende a ideia do cinema como bálsamo - uma comparação com a mumificação egípcia, preservar o corpo e a forma -, uma espécie de captura da eternidade que as imagens produzem ao serem clicadas.

Virar fantasmas de um próprio tempo, presos a uma moldura. Estas ideias estão tanto em seu famoso ensaio *A ontologia da imagem fotográfica* (reunidos no livro *O que é Cinema?* da Ubu Editora) quanto em outro texto seminal chamado *Morrer todas as tardes* (presente nos textos reunidos por Ismail Xavier na coletânea *A Experiência do Cinema*). Barthes, por sua vez, dedicou seus estudos teóricos às investigações da linguagem - seja da escrita à fotografia e ao cinema - esses últimos reunidos em capítulos muito esclarecedores do livro *A câmara clara*, em que aponta o objeto a ser fotografado como um alvo a ser capturado e eternizado naquele momento, virando um fantasma de sua própria existência dentro da imagem retratada.

5. O conceito de *maneirismo* (ligado ao cinema) foi cunhado pelo crítico francês Alain Bergala, em um texto publicado na *Cahiers du Cinéma* nº 360, em abril de 1985. Intitulado *De uma certa maneira*, Bergala defendia que, àquela altura, o cinema estaria atravessando uma espécie de mudança que a pintura já havia presenciado, quando a arte teria encontrado a sua forma máxima de representação - a sua "perfeição" natural - e, a partir deste ponto, os grandes artistas (cineastas, no caso) teriam como tarefa não mais tentar replicar ou reproduzir a perfeição da forma e, sim, desmontá-la, reorganizá-la ou reimaginá-la: encontrar "uma outra maneira" de realizar as representações.

6. "A classe média si filma e nós assiste". Sinopse indicada no link da plataforma *vimeo* da obra *O Filme dos Outros*.

Doméstica (Gabriel Mascaro, 2012)

Pacific (Marcelo Pedroso, 2009)

Limite (Mário Peixoto, 1931)

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BARTHES, R. **A câmara clara**. Ed. Nova Fronteira. São Paulo. 2015

BAZIN, A. **O Que é Cinema?**. Ed. Ubu. São Paulo. 2018

GUNNING, T. **D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film**. Ed. University of Illinois. Illinois. 1991.

Chegada de Um Trem A Estação (Louis Lumière e Auguste Lumière, 1896)

FILMOGRAFIA

A Febre (Maya Da-Rin, 2019)

Pacarrete (Allan Deberton, 2019)

Bacurau (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019)

Enquadro (Lincoln Péricles, 2016)

Aluguel: O Filme (Lincoln Péricles, 2014)


Ruim é ter que trabalhar (Lincoln Péricles, 2014)

Filme dos Outros (Lincoln Péricles, 2013)



Resenha





Fissuras e Fronteiras – o Coletivo Alumbramento e o cinema contemporâneo brasileiro

Humberto Pereira da Silva

Humberto Pereira da Silva é professor de história do cinema na Faap e crítico de cinema, autor de *Ver e Ver Como – Ensaios sobre cinema e cineastas marcantes* (Paco Editorial, 2018) e organizou com Fatimarlei Lunardelli e Ivonete Pinto de *Ismail Xavier, trajetória de um pensador de cinema brasileiro* (Edições Sesc, 2019)

Livro sobre cinema é objeto raro nas livrarias do Brasil. Ocupa geralmente um espaço pequeno, uma prateleira, e geralmente se mistura com livros sobre fotografia ou televisão, design gráfico ou mesmo decoração. Um livro sobre cinema brasileiro, sobre cinema alternativo, sobre cinema alternativo no Ceará é um quase óvni no mercado de livros. Certo, então é admirável a iniciativa da Editora Sulina, que publicou o calhamaço *Fissuras e fronteiras – o coletivo Alumbramento e o cinema contemporâneo brasileiro* (2019, 375 págs.), de autoria de Marcelo Ikeda. A se esperar, desse pessimismo de início, que o livro contrarie a expectativa e transite desenvolto nas estantes reservadas ao cinema.

Ikeda é um personagem múltiplo na cena cinematográfica brasileira recente. Professor, crítico, curador, cineasta, ativista nas redes sociais e téc-

nico na burocracia das políticas culturais – foi por anos funcionário concursado da Ancine. Transita, portanto, em diversos espaços da engrenagem cinematográfica. *Fissuras e fronteiras* é mais uma intervenção que solidifica sua condição de realce no cinema brasileiro dessas últimas décadas. E, como em livro anterior, *Cinema de Garagem* (Suburbana, 2011), escrito em parceria com Dellami Lima, o foco no cinema que se faz no contrapé do esquema das produções com olhar no mercado.

Assim apresentado, temos um livro, e um autor, que desafia o leitor a olhar do outro lado, do lado, lado de lá. Ou seja, *Fissuras e fronteiras*, em tom de ironia, já traz no título o sentido de um caminho para espaço que sinaliza para o leitor o deslocamento de sua cômoda e passiva posição. Isso porque trata da produção fílmica do Coletivo Alumbramento, cuja atividade se estendeu de 2006 até 2016 – e essas fronteiras, como fronteiras, estão sujeitas a discussões...

Fissuras e fronteiras, então, descreve o cenário do cinema brasileiro da Retomada, com ênfase tanto na proposta que se tornou hegemônica, quanto nas condições de financiamento que permitiram sua realização. Isso para realçar que é na atmosfera criada com a Retomada que surgem os Coletivos de cinema. Uma alternativa à produção fílmica à

margem do sistema de produção hegemônico, uma vez que de algum modo a hegemonia refletiria “certa tendência de qualidade” para atingir algo como um “gosto médio” do público; enfim, a aceitação do espectador que quer ver um “bom filme brasileiro”. E, dentre os Coletivos que despontaram no momento da Retomada, o destaque é para aquele que se formou em torno de alguns jovens que agitaram o meio cultural e cinematográfico do Ceará no início desse século.

E justamente nesse meio Marcelo Ikeda não é um personagem externo. Pelo contrário, ele está imerso no ambiente que formou o Alumbramento. Um dos traços do livro, em decorrência, consiste em destacar suas dificuldades para fazer um exame “objetivo” do objeto de estudo, que, portanto, não se confunda com afetos e envolvimento pessoal. Essas dificuldades são obviamente percebidas e tratadas por ele. Sua exposição, no entanto, respeitadora a sinceridade de propósito, traz à tona o famoso paradoxo do mentiroso. Epimênides, de Creta, diz que todos os cretenses são mentirosos. Se ele, que é de Creta, mente, ratifica a afirmação: os cretenses são mentirosos; mas ao mentir, nega o que estabeleceu como verdade: todos os cretenses são mentirosos. Ao afirmar as dificuldades da neutralidade e a proposta de objetividade (fazer

análise fílmica), Ikeda não escapa à percepção do leitor de que o que ele oferece é uma “narrativa passional” com verniz objetivo, ou uma “narrativa objetiva” contaminada de subjetividade.

O que, de qualquer forma, me parece de importância incontestável no livro é o esforço para mostrar as condições de possibilidade de um cinema alternativo no Brasil, no contexto de certo “cinema de qualidade” impulsionado pela Retomada. De importância incontestável porque Ikeda exhibe, justamente, que esse cinema do outro lado da fronteira é também reflexo de uma situação-limite (para fazer valer um termo caro ao pensamento de Jean-Paul Sartre), ou seja, de uma escolha que opõe razões de mercado, com o condicionante do gosto prévio do espectador, e autonomia de criação artística.

Esse o jogo, ou a situação-limite, com o qual os integrantes do Alumbramento se deparam, e que é tratado de modo brilhante e exaustivo em *Fissuras e fronteiras*. Temos, então, um livro que é uma espécie de suma dos desafios para a realização cinematográfica no Brasil nessas primeiras décadas do século. A ações dos membros do Alumbramento, as opções que fizeram, os embates internos em decorrência de escolhas, e com isso o esfacelamento do Coletivo, são expostos de

modo a se ter um mapa com o qual o leitor extraia suas próprias conclusões sobre a liberdade de criação, o mercado e as fontes de financiamento.

Trata-se, portanto, de um livro admirável naquilo que sugere, que indica, que aponta. Uma obra que se torna tão mais necessária quanto mais se nota, em tão pouco tempo, que certa “aventura” de realizadores de cinema no Brasil está em xeque.

Certo, mas Ikeda não se detém nas condições de possibilidade, ele se atém de modo intenso a todos os filmes realizados pelo Alumbramento, inclusive os que estariam nas bordas, nas fronteiras... Trata-se de um trabalho de fôlego e que, de forma até certo ponto prometeutic, o expõe a ter o fígado constantemente devorado. Por que reservar espaço para abordar filmes que acabam fechados em si mesmos, praticamente inacessíveis aos potenciais leitores? As belas e inteligentes análises que faz aguçam a curiosidade, mas esbarram nos obstáculos para que os filmes sejam vistos.

Creio que *Estrada para Ythaca* (2010), a obra mais bem-sucedida do Coletivo – possivelmente a mais acessível em razão da premiação na Mostra Aurora em Tiradentes –, aponta para o dilema de fundo, ao meu ver incontornável. Para um observador externo, fica a im-

pressão de impasse, de que os realizadores, como os personagens que procuram Ythaca, rumam em trilhas incertas, imprecisas. Ao fim e ao cabo, os integrantes do Alumbramento, assim como o sentido de Estrada para Ythaca, parecem que se perderam em suas pretensões (o exercício de metacinema arrefece o cinema e estabelece uma baliza intransponível). E essa questão é clara e sinceramente exposta no filme, quando se indaga sobre o caminho do cinema, tendo por referência a fala de Glauber Rocha em *Vento do Leste* (1969), de Godard/Gorin. E a história, como vemos a seguir, mostrou como Godard reviu sua "aventura" no grupo Dziga Vertov. Essa situação, voltar a caminhada, não é possível para os integrantes do Alumbramento: o ponto de partida deles é o de ruptura para Godard.

A se destacar, ainda, que *Fissuras e fronteiras* é por vezes repetitivo na condução de argumentos e mesmo na indicação de informações pontuais. Sobre o Cine Betão, em pelo menos três momentos o leitor é informado de que se trata de antigo cine pornô. Nisso, penso, um tanto do estilo Marcelo Ikeda: uma escrita que se atém a detalhes a fim de que o leitor não se perca no fluxo expositivo.

Certamente, sou pessimista, *Fissuras e fronteiras* terá circulação tímida nas estantes das livrarias. Nada estranho a esse respeito, tanto mais quando se observam as barreiras para a circulação de obras de cinema em nossas plagas. Isso infelizmente, pois o livro de Marcelo Ikeda é um brinde para espíritos que queiram ter a compreensão do que é, ou foi, uma maneira de fazer cinema do outro lado, do lado, lado de lá.

Dossiê (1957-2020)

A produção de Jean Claude Bernardet¹ apresentada cronologicamente: Livros, Co-autoria, Colaborações, Traduções, Prefácios, posfácios, Periódicos, diários, Folhetos, separatas, catálogos, publicações internacionais, filmografia como roteirista/diretor/ator

Ivonete Pinto e Orlando Margarido

1957

Periódicos

L'Opéra de Pékin. O Arauto, São Paulo, 1957

1958

Periódicos

Gervaise, obra prima do cinema naturalista.
Academos, São Paulo, No.1, 10-12.1958

1959

Colaborações

Prévert. Em: História do Cinema Francês. São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira, 1959

Periódicos

O "gabinete do Dr. Caligari". Academos, São Paulo, No. 2, 1-3.1959

Fantástico quotidiano. Academos, São Paulo, No. 3, 7-9.1959

Cinema. Comunicação, Artes e Letras, São Paulo, No. 1. s.d.

A realidade omitida. Comunicação, Artes e Letras, São Paulo, No. 2. s.d.

Periódicos diários

Mentira proibida. O Estado de São Paulo, 31.10.1959. Suplemento Literário

Um filme dialético. O Estado de São Paulo, 28.11.1959. Suplemento Literário

Les dames, de Bresson. O Estado de São Paulo, 24.12.1959. Suplemento Literário

1960

Colaborações

Roberto Rossellini. Em: Cinema Italiano. São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira, 1960. p.51-2

Periódicos

Albert Camus. Academos, São Paulo, No. 4, 1-3.1960

Alguns nomes franceses... Academos, São Paulo, No. 4, 1-3.1960

Amo o cinema. Delírio, São Paulo, 7.1960

Periódicos diários

Quem é Bolognini? O Estado de São Paulo, 24.9.1960. Suplemento Literário

Europa de noite: zero. O Estado de São Paulo,

15.10.1960. Suplemento Literário
Impressões da convenção. O Estado de São Paulo, 3.12.1960. Suplemento Literário
Amantes: volta ao mito. Jornal do Brasil, RJ, 9.1.1960. Suplemento Dominical

1961

Periódicos

Dimanche. Delírio, São Paulo, (4-5), 1-4.1961
Dublar ou não dublar. Visão, São Paulo, 6.1.1961

Periódicos diários

Viaggio in Italia. O Estado de São Paulo, 7.1.1961. Suplemento Literário
Do cineclubismo. O Estado de São Paulo, 28.1.1961. Suplemento Literário
Circunvoluções. O Estado de São Paulo, 4.3.1961. Suplemento Literário
Mórbida sedução. O Estado de São Paulo, 11.3.1961. Suplemento Literário
Ser e querer ser. O Estado de São Paulo, 8.4.1961. Suplemento Literário
Violência pela contemplação. O Estado de São Paulo, 29.4.1961. Suplemento Literário
Três filmes. O Estado de São Paulo, 13.5.1961. Suplemento Literário
Bahia distante. O Estado de São Paulo, 20.5.1961. Suplemento Literário
Um filme romântico. O Estado de São Paulo, 17.6.1961. Suplemento Literário
Da personagem. O Estado de São Paulo, 1.7.1961. Suplemento Literário
Ainda a personagem. O Estado de São Paulo, 8.7.1961. Suplemento Literário
Cinema: Jacques Siclier, Nouvelle Vague? O Estado de São Paulo, 15.7.1961. Suplemento Literário
Dois documentários. O Estado de São Paulo, 12.8.1961. Suplemento Literário

Questão de higiene. O Estado de São Paulo, 26.8.1961, Suplemento Literário
A contra-verdade. O Estado de São Paulo, 2.9.1961. Suplemento Literário
Cinema: Jean Béranger, La grande aventure du cinéma suédois. O Estado de São Paulo, 9.9.1961. Suplemento Literário
"Apelo", um documentário. O Estado de São Paulo, 30.9.1961. Suplemento Literário
VI Bienal: Homenagem ao cinema brasileiro. O Estado de São Paulo, 14.10.1961. Suplemento Literário
Introdução a Eisenstein. O Estado de São Paulo, 18.11.1961. Suplemento Literário
Cinema: N. Tcherkassov, Notes d'un acteur soviétique. O Estado de São Paulo, 16.12.1961. Suplemento Literário

1962

Periódicos

Barravento e o recente cinema brasileiro. Re-
vista Brasiliense, São Paulo, No. 44, 11-12.1962

Periódicos diários

Considerações sobre o festival. O Estado de São Paulo, 13.1.1962. Suplemento Literário
Estágio na Bahia. O Estado de São Paulo, 17.3.1962. Suplemento Literário
Rocco, Visconti e nós. O Estado de São Paulo, 31.3.1962. Suplemento Literário
Análise superficial. O Estado de São Paulo, 28.4.1962. Suplemento Literário
A formação de Tcherkassov. O Estado de São Paulo, 5.5.1962. Suplemento Literário
Sobre a "Semana" russa. O Estado de São Paulo, 9.6.1962. Suplemento Literário
Temas poloneses; em colaboração com R.Andrade. O Estado de São Paulo, 30.6.1962. Suplemento Literário
Responsabilidade polonesa; em colabora-

ção com R.Andrade. O Estado de São Paulo, 21.7.1962. Suplemento Literário
Ser polonês e jovem. O Estado de São Paulo, 28.7.1962. Suplemento Literário
Perplexidade polonesa; em colaboração com R.Andrade. O Estado de São Paulo, 4.8.1962. Suplemento Literário
Cinema polonês hoje; em colaboração com R.Andrade. O Estado de São Paulo, 11.8.1962. Suplemento Literário
Cinema: Gilbert Cohen-Séat e Pierre Fougeyrollas, L'action sur l'homme: cinéma et télévision. O Estado de São Paulo, 25.8.1962. Suplemento Literário
"Pagador" e compromissos. O Estado de São Paulo, 8.9.1962. Suplemento Literário
Introdução a "Os adeuses". O Estado de São Paulo, 15.9.1962. Suplemento Literário

1963

Periódicos

Cadernos do povo. Brasil Urgente, São Paulo, No. 5, 14.4.1963
Desafio à vida. Revista Brasiliense, São Paulo, No.45, 1-2.1963
No mundo da carochinha. Revista Brasiliense, São Paulo, No. 45, 1-2.1963
A Ilha. Revista Brasiliense, São Paulo, No.47, 6.1963

Periódicos diários

Modificação na crítica. O Estado de São Paulo, 5.1.1963. Suplemento Literário
O Cabeleira. Última Hora, SP, 11.7.1963
Pacto com a morte. Última Hora, SP, 12.7.1963
Amores fracassados. Última Hora, SP, 15.7.1963
Electra, a vingadora. Última Hora, SP, 18.7.1963
Os pássaros. Última Hora, SP, 19.7.1963
O encontro. Última Hora, SP, 20.7.1963
Chico fumaça. Última Hora, SP, 21.7.1963

... E a vida continua. Última Hora, SP, 22.7.1963
A grande ilusão. Última Hora, SP, 24.7.1963
Armadilha a sangue frio. Última Hora, SP, 25.7.1963
Trinta anos de riso. Última Hora, SP, 26.7.1963
A estrela silenciosa. Última Hora, SP, 29.7.1963
A estranha morte de Belle. Última Hora, SP, 1.8.1963
Rififi. Última Hora, SP, 5.8.1963
Luz sobre um crime. Última Hora, SP, 7.8.1963
Cruel obsessão. Última Hora, SP, 9.8.1963
No limiar da vida. Última Hora, SP, 12.8.1963
Os leões estão soltos. Última Hora, SP, 13.8.1963
O falso traidor. Última Hora, SP, 15.8.1963
Labirinto de paixões. Última Hora, SP, 16.8.1963
Nordeste sangrento. Última Hora, SP, 20.8.1963
A marca do cárcere. Última Hora, SP, 22.8.1963
A casa intolerante. Última Hora, SP, 24.8.1963
A bela americana. Última Hora, SP, 28.8.1963
Fogo na planície. Última Hora, SP, 29.8.1963
Stella: a força do melodrama. Última Hora, SP, 31.8.1963
Nove horas até a eternidade. Última Hora, SP, 2.9.1963
Quatro dias de rebelião. Última Hora, SP, 3.9.1963
Resistência heróica. Última Hora, SP, 4.9.1963
Detetive mixuruca. Última Hora, SP, 5.9.1963
Juventude, amor e ilusão. Última Hora, SP, 6.9.1963
Cleópatra. Última Hora, SP, 7.9.1963
Aqui mora o pecado. Última Hora, SP, 9.9.1963
O agente de Moscou. Última Hora, SP, 10.9.1963
Ratos da estepe. Última Hora, SP, 11.9.1963
Harakiri, I. Última Hora, SP, 12.9.1963
Harakiri, II. Última Hora, SP, 13.9.1963
Sem lei e sem alma. Última Hora, SP, 14.9.1963
Venus à venda. Última Hora, SP, 16.9.1963
Kapó. Última Hora, SP, 17.9.1963
Lampião, o rei do cangaço. Última Hora, SP, 18.9.1963

O bandido Giuliano, I. Última Hora, SP, 19.9.1963
O bandido Giuliano, II. Última Hora, SP, 20.9.1963
O homem do riquixá. Última Hora, SP, 21.9.1963
Amor, sublime amor. Última Hora, SP, 23.9.1963
A lei do mais forte. Última Hora, SP, 24.9.1963
O último dia do mundo. Última Hora, SP, 25.9.1963
Congo em fúria. Última Hora, SP, 26.9.1963
King Kong. Última Hora, SP, 27.9.1963
Cidade sem mapa. Última Hora, SP, 28.9.1963
O poder e a glória. Última Hora, SP, 30.9.1963
O delator. Última Hora, SP, 1.10.1963
Os boas vidas. Última Hora, SP, 2.10.1963
O sino da traição. Última Hora, SP, 3.10.1963
O rapto das Sabinas. Última Hora, SP, 4.10.1963
Gente muito importante. Última Hora, SP, 5.10.1963
Marilyn. Última Hora, SP, 7.10.1963
Cinzas sem glória. Última Hora, SP, 8.10.1963
O esquadrão da morte. Última Hora, SP, 9.10.1963
Sombras de um passado. Última Hora, SP, 10.10.1963
Um casamento diabólico. Última Hora, SP, 11.10.1963
A vida íntima de quatro mulheres. Última Hora, SP, 12.10.1963
Minha esperança é você. Última Hora, SP, 14.10.1963
Aventureiro de sorte. Última Hora, SP, 15.10.1963
Sodomoma e Gomorra. Última Hora, SP, 16.10.1963
A morte espreita na floresta. Última Hora, SP, 17.10.1963
A cidade do vício. Última Hora, SP, 18.10.1963
O batalhão desaparecido. Última Hora, SP, 19.10.1963
Uma sombra em nossas vidas. Última Hora, SP, 21.10.1963
Tempestade sobre Washington. Última Hora, SP, 22.10.1963
O sicário. Última Hora, SP, 24.10.1963
As 24 pupilas. Última Hora, SP, 25.10.1963
O Belo Antonio. Última Hora, SP, 26.10.1963
Vanina Vanini. Última Hora, SP, 27.10.1963
Esta cidade é minha. Última Hora, SP, 28.10.1963
Minha doce gueisha. Última Hora, SP, 29.10.1963
Bom dia tristeza. Última Hora, SP, 31.10.1963
O corcunda de Notre Dame. Última Hora, SP, 1.11.1963
Luzes da ribalta. Última Hora, SP, 2.11.1963
Enfrentando a morte. Última Hora, SP, 4.11.1963
O melhor dos inimigos. Última Hora, SP, 5.11.1963
Laurence da Arábia, I. Última Hora, SP, 6.11.1963
Laurence da Arábia, II. Última Hora, SP, 7.11.1963
Fúria abrasadora. Última Hora, SP, 8.11.1963
Retorno ao lar. Última Hora, SP, 9.11.1963
O processo, I. Última Hora, SP, 11.11.1963
O processo, II. Última Hora, SP, 12.11.1963
O processo, III. Última Hora, SP, 13.11.1963
A vida é um jogo. Última Hora, SP, 14.11.1963
O irresistível forasteiro. Última Hora, SP, 15.11.1963
Lola... flor proibida. Última Hora, SP, 16.11.1963
Tormento de alma. Última Hora, SP, 18.11.1963
Diário de um louco. Última Hora, SP, 19.11.1963
Quando irmãos se defrontam. Última Hora, SP, 20.11.1963
Ainda os enterraremos. Última Hora, SP, 21.11.1963
Uma questão de moral. Última Hora, SP, 22.11.1963
Dois destinos. Última Hora, SP, 23.11.1963
O amante da morte. Última Hora, SP, 25.11.1963
Mercado de corações. Última Hora, SP, 26.11.1963
O sol é para todos. Última Hora, SP, 27.11.1963

Como nasce um bravo. Última Hora, SP, 28.11.1963

O invisível Doutor Mabuse. Última Hora, SP, 29.11.1963

Rififi em Tóquio. Última Hora, SP, 30.11.1963

Acrossado. Última Hora, SP, 2.12.1963

A justiça em pecado. Última Hora, SP, 3.12.1963

Juramento de obediência, I. Última Hora, SP, 4.12.1963

Juramento de obediência, II. Última Hora, SP, 5.12.1963

Carta de uma desconhecida. Última Hora, SP, 6.12.1963

Ato de misericórdia. Última Hora, SP, 7.12.1963

Rosa de esperança. Última Hora, SP, 9.12.1963

Hércules no centro da terra. Última Hora, SP, 10.12.1963

Hatari. Última Hora, SP, 11.12.1963

Mothra, a deusa selvagem. Última Hora, SP, 12.12.1963

O estranho caso de dois crimes. Última Hora, SP, 13.12.1963

Um gosto de mel. Última Hora, SP, 14.12.1963

Lulu, flor do pecado. Última Hora, SP, 16.12.1963

O estranho malefício. Última Hora, SP, 17.12.1963

Cuidado com a popa. Última Hora, SP, 26.12.1963

Revolta em alto mar. Última Hora, SP, 28.12.1963zz

Folhetos, separatas, catálogos

Fichas de filmes em circulação: 1962-1963. São Paulo, Cinemateca Brasileira, 1963. Fichas técnicas e comentários dos seguintes filmes: "L'atalante"; "Outubro ou Dez dias que abalaram o mundo"; "Les oursins"; "Pacific 231"; "A jovem de cabelos brancos"; "Caiçara"; "Aruanda"; "The song of Ceylan"; "Night mail"; "O cinema abstrato de Len Lye e McLaren".

Os pequenos burgueses: programa da peça. São Paulo, Teatro Oficina, 1963.

1964

Periódicos

O espectador: consumidor mundial. O Chaminé, Centro Acadêmico Sabóia de Medeiros, FEI, No. 10, 10.9.1964

Periódicos diários

A guerra dos botões. Última Hora, SP, 2.1.1964

Sanjuero. Última Hora, SP, 3.1.1964

O mafioso. Última Hora, SP, 4.1.1964

Fugindo do inferno. Última Hora, SP, 6.1.1964

Almas em trevas. Última Hora, SP, 7.1.1964

Bonitinha: bofetada nos burgueses. Última Hora, SP, 7.1.1964

Obsessão sensual. Última Hora, SP, 9.1.1964

O menino e o delfim. Última Hora, SP, 11.1.1964

A valsa dos toureadores. Última Hora, SP, 13.1.1964

A dupla do outro mundo. Última Hora, SP, 14.1.1964

No tempo dos pioneiros. Última Hora, SP, 15.1.1964

A rotina tem seu encanto. Última Hora, SP, 16.1.1964

Os três patetas em órbita. Última Hora, SP, 17.1.1964

Um coração que regressa. Última Hora, SP, 18.1.1964

O dia em que a terra se incendiou. Última Hora, SP, 20.1.1964

Braços vazios. Última Hora, SP, 21.1.1964

O lamparina. Última Hora, SP, 22.1.1964

Quem com ferro fere... Última Hora, SP, 23.1.1964

O grande amor de nossas vidas. Última Hora, SP, 24.1.1964

Os sete gladiadores. Última Hora, SP, 25.1.1964

Adorável Júlia. Última Hora, SP, 27.1.1964

Carícias de luxo. Última Hora, SP, 28.1.1964

A máscara da morte. Última Hora, SP, 29.1.1964

No domínio da violência. Última Hora, SP, 30.1.1964

Primavera. Última Hora, SP, 31.1.1964

Sinfonia da grandeza humana. Última Hora, SP, 1.2.1964

Assim caminha a humanidade. Última Hora, SP, 1.2.1964

Canção da esperança. Última Hora, SP, 4.2.1964

Ousadia. Última Hora, SP, 5.2.1964

A lista de Adrian Messenger. Última Hora, SP, 6.2.1964

Missão de vingança. Última Hora, SP, 7.2.1964

Sublime vagabundo. Última Hora, SP, 8.2.1964

Capitão Simbad. Última Hora, SP, 10.2.1964

O terror das mulheres, I. Última Hora, SP, 12.2.1964

O terror das mulheres, II. Última Hora, SP, 13.2.1964

No vale das grandes batalhas. Última Hora, SP, 14.2.1964

A última testemunha. Última Hora, SP, 15.2.1964

Na voragem das paixões. Última Hora, SP, 18.2.1964

O repouso do guerreiro. Última Hora, SP, 19.2.1964

Os eternos desconhecidos. Última Hora, SP, 20.2.1964

Dois entre milhões. Última Hora, SP, 25.2.1964

Começou em Tóquio. Última Hora, SP, 26.2.1964

O mundo novo de Serginho, I. Última Hora, SP, 2.3.1964

O mundo novo de Serginho, II. Última Hora, SP, 3.3.1964

Sempre aos domingos. Última Hora, SP, 4.3.1964

A beleza de Hipólita. Última Hora, SP, 11.3.1964

Mentira infamante. Última Hora, SP, 13.3.1964

Irma la Douce. Última Hora, SP, 24.3.1964

Arsene Lupin contra Arsene Lupin. Última Hora, SP, 25.3.1964

O fabuloso criador de encrencas. Última Hora, SP, 26.3.1964

Match no inferno. Última Hora, SP, 31.3.1964

1965

Periódicos

Para um cinema dinâmico. Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, No. 2, 5.1965

As rebarbas do mundo. Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, No.4, 9.1965

Periódicos diários

O espectador: consumidor mundial. Correio Braziliense, Brasília, 6.6.1965 (originalmente publicado em O Chaminé)

Górki retratado. Correio da Manhã, RJ, 23.4.1965

Os amantes de Florença. Última Hora, SP, 3.4.1965

1966

Colaborações

Uma revolta: Célestine. Em: Kirou, Ado - Luis Buñuel. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966. p.207-9

Periódicos

O desafio, depois da utopia. Artes., São Paulo, No. 3, 1.1966

Menino de engenho. Artes., São Paulo, No. 4, 2.1966

Espectáculo na cidade grande. Artes., São Paulo, No. 7, 7-8.1966

Que cinema vocês querem? Artes., São Paulo, No. 8, 9.1966

1967

Livros

Brasil em tempo de cinema, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967. 181 p. ilus.

Periódicos

Cinema paulista, sinal verde. O Cruzeiro, Rio

de Janeiro, 20.5.1967

Trajetória de uma oscilação. Teoria e Prática, São Paulo, No. 1, 8.1967

1968

Colaborações

O "cinema Novo" e a sociedade brasileira. Em: Brasil tempos modernos. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1968. (trad. de Les Temps Modernes, Paris, No. 257.)

Escolha: ser violento ou jogar cartas. Em: Buñuel, Luis - Viridiana. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968. p.199-204

Periódicos

Um autor do cinema brasileiro se identifica com o público, ou Vamos todos à praia. A Parte, São Paulo, Teatro Universitário de São Paulo/TUSP, No. 1, 3-4.1968

Helô e Mineirinho, gêmeos. A Parte, São Paulo, Teatro Universitário de São Paulo/TUSP, No. 1, 3-4.1968

Cangaceiros e irresponsabilidade. A Parte, São Paulo, Teatro Universitário de São Paulo/TUSP, No. 1, 3-4.1968

NPS x EL JUS. A Parte, São Paulo, Teatro Universitário de São Paulo/TUSP, No. 1, 3-4.1968

Contra a censura: editorial e organização da matéria sobre censura. A Parte, São Paulo, Teatro Universitário de São Paulo/TUSP, No. 2, 5-6.1968

Garota de dois gumes. A Parte, São Paulo, Teatro Universitário de São Paulo/TUSP, No. 2, 5-6.1968

UNESCO e cinema da América Latina. Carrossel, The Economy Club, São Paulo, No. 1, 9.1968

O western italiano. Carrossel, The Economy Club, São Paulo, No. 2, 12.1968

... Mas o público não entende. Jornal da Senzala, São Paulo, No. 1, 1-2.1968

Periódicos diários

Festival censurado: estudantes rejuvenecem cineclubismo. Diário de São Paulo, 4.8.1965

Brasília e a cultura cinematográfica. Diário de São Paulo, 4.8.1968 (sem assinatura)

Brasília cinematográfica. Diário de São Paulo, 29.9.1968 (com o pseudônimo Alvaro Ferreira)

Da euforia urbana à cidade palco. Diário de São Paulo, 10.1968. (com o pseudônimo Alvaro Ferreira)

A cidade, o bem e o mal. Diário de São Paulo, 10.1968. (com o pseudônimo Alvaro Ferreira)

Quem sai lucrando? A Gazeta, SP, 30.4.1968

Buñuel para o agrado das famílias. A Gazeta, SP, 3.5.1968

Antologia para brasileiro ver. A Gazeta, SP, 6.5.1968

Ingresso único. A Gazeta, SP, 9.5.1968

Novos diretores paulistas. A Gazeta, SP, 15.5.1968

Festival de amadores. A Gazeta, SP, 16.5.1968

Vamos conhecer melhor o filme científico. A Gazeta, SP, 23.5.1968

Consciência em transe. A Gazeta, SP, 25.5.1968

A cidade no cinema brasileiro. A Gazeta, SP, 4.6.1968

Um ensino cinematográfico. A Gazeta, SP, 5.6.1968

La chinoise depois. A Gazeta, SP, 6.6.1968

Treze prêmios para o racismo. A Gazeta, SP, 10.6.1968

A infinita repetição. A Gazeta, SP, 14.6.1968

Num país latino-americano. A Gazeta, SP, 15.6.1968

A febre nossa de cada dia. A Gazeta, SP, 17.6.1968

Febre de amor. A Gazeta, SP, 19.6.1968

Censura e indiferença. A Gazeta, SP, 21.6.1968

Censura para teatro e cinema. A Gazeta, SP, 22.6.1968

Poder forte, cultura fraca. A Gazeta, SP, 25.6.1968

Cinema marginalizado e criador. A Gazeta, SP, 26.6.1968

A UNESCO num outro planeta. A Gazeta, SP, 3.7.1968

A ilusão venezuelana. A Gazeta, SP, 5.7.1968

Classe média no Chile. A Gazeta, SP, 6.7.1968

Bonny and Guy. A Gazeta, SP, 8.7.1968

Movimento estudantil, teatro e cinema. A Gazeta, SP, 9.7.1968

A tese do ministro e a do diretor. A Gazeta, SP, 10.7.1968

O último filme de Glauber. A Gazeta, SP, 11.7.1968

Um "western" que é uma brincadeira. A Gazeta, SP, 12.7.1968

Um filme bem brasileiro. A Gazeta, SP, 13.7.1968

Obra aberta. A Gazeta, SP, 17.7.1968

Einstein e Godard. A Gazeta, SP, 18.7.1968

BGC e a indústria da cultura. A Gazeta, SP, 19.7.1968

Revoltados e ingênuos. A Gazeta, SP, 20.7.1968

Vitória sexual contra o sistema. A Gazeta, SP, 22.7.1968

Cineclubismo e estudantes. A Gazeta, SP, 26.7.1968

Festival censurado. A Gazeta, SP, 27.7.1968

Cinerama metafísico. A Gazeta, SP, 30.7.1968

L'encyclopédie du cinéma. A Gazeta, SP, 7.8.1968

A igreja e a violência. A Gazeta, SP, 8.8.1968

Requiescant e a indústria cultural. A Gazeta, SP, 9.8.1968

Festival de Belo Horizonte. A Gazeta, SP, 13.8.1968

A produção regional. A Gazeta, SP, 13.8.1968

Censura e estatística. A Gazeta, SP, 14.8.1968

Censura e interior. A Gazeta, SP, 15.8.1968

Action. A Gazeta, SP, 16.8.1968

Os cineastas na França de maio, I. A Gazeta, SP, 19.8.1968

Os cineastas na França de maio, II. A Gazeta, SP, 20.8.1968

O intelectual na tela. A Gazeta, SP, 18.9.1968

Perturbações em Fome de amor. A Gazeta, SP, 20.9.1968

Subdesenvolvimento em Fome de amor. A Gazeta, SP, 21.9.1968

Fome de amor em forma de acinte. A Gazeta, SP, 25.9.1968

Sociólogos e crítica cinematográfica. A Gazeta, SP, 27.9.1968

Cara a cara e a crítica. A Gazeta, SP, 4.10.1968

A maturação de Bressane. A Gazeta, SP, 5.10.1968

Bressane, o jovem promissor. A Gazeta, SP, 9.10.1968

Che Guevara morreu. A Gazeta, SP, 12.10.1968

A guerrilha. A Gazeta, SP, 1968

Categoria especial. A Gazeta, SP, 1968

Folhetos, separatas, catálogos

Glauber fala à Europa; apresentação. São Paulo, S.A.C., 5.1968

1969

Periódicos diários

Antes, o verão. Diário de São Paulo, 27.5.1969. (com o pseudônimo Alvaro Ferreira)

E o bravo ficou só. Diário de São Paulo, 3.6.1969 (com o pseudônimo Alvaro Ferreira)

China - ano 2.000 - sádicos - Antônio das Mortes. Diário de São Paulo, 17.6.1969. (com o pseudônimo Alvaro Ferreira)

1970

Obras de referência

Grande Enciclopédia Delta-Larousse. Rio de Janeiro, Delta, 1967 (responsável pelos verbe-

tes sobre cinema paulista)

Periódicos

Brasília, cidade histórica – depoimento. Acrópole, São Paulo, No. 375-376, 7-8.1970

112 dias por ano de filmes brasileiros: bom ou mau para nós? Debate. Fato Novo, São Paulo, No. 16, 1970

Periódicos diários

O Festival de Brasília em 1970. São Paulo Shimbun, 12.11.1970

Um pecado realmente mortal. São Paulo Shimbun, 19.11.1970

1971

Obras de referência

Enciclopédia Abril. São Paulo, Abril, 1967 (responsável pelos verbetes sobre cinema)

1972

Colaborações

Análise sintagmática de "São Paulo sociedade anônima". Em: Metz, Christian - A significação no cinema. São Paulo, Perspectiva/Ed. da USP, 1972. p.245-81

Traduções

A significação no cinema; por Christian Metz; tradução por J.-C. Bernardet. São Paulo, Perspectiva/Ed. da USP, 1972. 295 p.

Periódicos

O empresário substitui o gênio. Opinião, Rio de Janeiro, No. 1, 13.11.1972

Mattei: saindo do ghetto. Opinião, Rio de Janeiro, No. 5, 4.12.1972

Uma voz inesperada. Carrossel, The Economy Club, São Paulo, 25.12.1972

Movimentos do homem - cinema. Visão, São Paulo, 15.1.1972

A consolidação do possível. Visão, São Paulo, 11.9.1972

A voz dos empresários. Visão, São Paulo, 20.11.1972

Sucesso lá fora. Visão, São Paulo, 4.12.1972

1973

Periódicos

Uma crise de importância? Argumento, Rio de Janeiro, Paz e Terra, No. 1, 10.1973

Um circuito para a criatividade. Argumento, Rio de Janeiro, Paz e Terra, No. 2, 11.1973

Joana Francesa, um filme fechado. Argumento, Rio de Janeiro, Paz e Terra, No. 2, 11.1973

Carta à imprecisão. Cinema, São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira, No. 1, 9-1973

Uma atitude para o Super 8. Cinema, São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira, No. 2, 11.1973

Nota sobre Independência ou Morte. Estudos CEBRAP, São Paulo, No. 4, 5-6.1973

Zezéro x o fantasma da castração. Opinião, Rio de Janeiro, No. 9, 1.1.1973

Exu, cão, gente, sete trovões. Opinião, Rio de Janeiro, 5.2.1973

O super-8 e os palhaços de salão. Opinião, Rio de Janeiro, No. 21, 26.3.1973

A classe operária vai ao cinema. Opinião, Rio de Janeiro, No. 22, 2.4.1973

Chanchada, erotismo e cinema empresa. Opinião, Rio de Janeiro, No. 25, 4.1973

A memória do cinema brasileiro. Opinião, Rio de Janeiro, No. 49, 15.10.1973 (com o pseudônimo de Carlos Murao)

No gosto do público. Visão, São Paulo, 26.2.1973

A encruzilhada do cinema político. Visão, São Paulo, 23.4.1973

Brasil por fora; Prêmio Air France. Visão, São Paulo, 28.5.1973

Novos argumentos. Visão, São Paulo, 15.10.1973

Folhetos, separatas, catálogos

Nota sobre a cenografia e o vestuário no Tatufo de Planchon. São Paulo, 1973. Separata de Discurso, São Paulo, No. 4, 1973

1974

Periódicos

Choveu na caatinga? Argumento, Rio de Janeiro, Paz e Terra, No. 3, 1.1974

Os cineastas se encontram em Argel. Opinião, Rio de Janeiro, 21.1.1974 (com o pseudônimo de Carlos Murao)

Oberhausen: o domínio do velho. Opinião, Rio de Janeiro, 20.5.1974 (com o pseudônimo de Carlos Murao)

Os vários tons de Vozes do Medo. Opinião, Rio de Janeiro, No. 84, 5.1974 (com o pseudônimo de Carlos Murao)

Industrial cultural e polêmico. Opinião, Rio de Janeiro, 24.6.1974 (com o pseudônimo de Carlos Murao)

O drama da consciência culpada. Opinião, Rio de Janeiro, No. 8.7.1974 (com o pseudônimo de Cristiano Richter)

Documentando a cultura. Opinião, Rio de Janeiro, 22.7.1974 (artigo não assinado)

Dois cineastas fugindo do cinema. Opinião, Rio de Janeiro, 22.7.1974 (com o pseudônimo de Carlos Murao)

Ninguém vai sozinho ao paraíso: entrevista com Leon Hirzman. Opinião, Rio de Janeiro, No. 87, 8.7.1974 (com o pseudônimo de Carlos Murao)

As delícias da crítica. Opinião, Rio de Janeiro, No. 88, 15.7.1974 (com o pseudônimo de Carlos Murao)

O contra a favor. Opinião, Rio de Janeiro, 5.8.1974 (com o pseudônimo de Carlos Murao)

Destruindo o espetáculo. Opinião, Rio de Janeiro, 5.8.1974 (com o pseudônimo de Carlos Murao)

A história do Triste Trópico. Opinião, Rio de Janeiro, No. 93, 8.1974 (com o pseudônimo de Carlos Murao)

Filmando o mito: entrevista com Ana Carolina, diretora do documentário Getúlio Vargas. Opinião, Rio de Janeiro, No. 97, 9.1974 (com o pseudônimo de Carlos Murao)

Uma ópera do sertão: entrevista com Sérgio Ricardo, diretor de A Noite do Espantalho. Opinião, Rio de Janeiro, No. 95, 2.9.1974 (com o pseudônimo de Carlos Murao)

A porno-chanchada contra a cultura culta. Opinião, Rio de Janeiro, No. 99, 9.1974 (com o pseudônimo de Carlos Murao)

A filosofia do Último malandro: entrevista com o diretor Miguel Borges. Opinião, Rio de Janeiro, No. 95, 2.9.1974 (com o pseudônimo de Carlos Murao)

Glauber Rocha e sua História do Brasil. Opinião, Rio de Janeiro, No. 103, 10.1974

O papel do super-8. Opinião, Rio de Janeiro, No. 103, 10.1974

Passe livre: entrevista com o diretor Osvaldo Caldeira. Opinião, Rio de Janeiro, No. 100, 10.1974 (com o pseudônimo Carlos Murao)

Cannes em Belém. Opinião, Rio de Janeiro, No. 103, 10.1974

Das dificuldades do português no cinema. Opinião, Rio de Janeiro, No. 108, 29.11.1974

O importante é conquistar terreno ao filme estrangeiro: de Uirá, o índio à As bandidas. Opinião, Rio de Janeiro, No. 107, 22.11.1974

Uma cultura feita de cacós. Opinião, Rio de Janeiro, 20.12.1974 (com o pseudônimo Carlos Murao)

O Vietnã em esclarecedoras sequências. Opinião, Rio de Janeiro, No. 20.12.1974 (artigo não assinado)

O anjo de enfeite. Opinião, Rio de Janeiro, No. 112, 27.12.1974

Julgando o júri. Opinião, Rio de Janeiro, 27.12.1974

Sociologia e cinema. Opinião, Rio de Janeiro, No. 109, 12.1974

Periódicos diários

Festival inovador. O Estado do Paraná, Curitiba, 14.7.1974

1975

Coautoria

A economia cinematográfica brasileira; por J.-C. Bernardet e outros; pesquisa sob a orientação de Paulo Emilio Salles Gomes. São Paulo, FAPESP, 1975. 35 p. (depositado na Cinemateca Brasileira)

Periódicos

Mazzaropi. Movimento, SP, 16.6.1975

Crônica da "Palma bem aplicada". Movimento, SP, 7.7.1975

A pornô-moral. Movimento, SP, 7.7.1975

Os magros dias do cinema brasileiro. Movimento, SP, 14.7.1975

Cinema de homem para homem, I. Movimento, SP, 21.7.1975

Cinema de homem para homem, II. Movimento, SP, 28.7.1975

O cinema investiga a história. Movimento, SP, 4.8.1975

A destruição da consciência. Movimento, SP, 11.8.1975

Revedo o cinema da guerra. Movimento, SP, 18.8.1975

Semeando para o futuro. Movimento, SP, 25.8.1975

Cinema em cacos. Movimento, SP, 8.9.1975

Bons bruxos, mau filme. Movimento, SP, 15.9.1975

O fantasma de Buñuel. Movimento, SP, 15.9.1975

A universidade secreta. Movimento, SP, 22.9.1975

Os riscos da proteção. Movimento, SP, 29.9.1975

Abrir as lentes. Movimento, SP, 6.10.1975

Cantando no sol. Movimento, SP, 3.11.1975

ABD. Movimento, SP, 3.11.1975

Um filme do baralho. Movimento, SP, 4.11.1975

Desembrulhando o baralho. Movimento, SP, 17.11.1975

Invasão cultural. Movimento, SP, 5.12.1975

A quinta-coluna da invasão cultural (os invasores somos nós?). Movimento, SP, 22.12.1975

A volta de Carlos Manga. Opinião, Rio de Janeiro, No. 114, 22.1.1975

Degustando a "arte". Opinião, Rio de Janeiro, 17.1.1975

A volta de Carmen Miranda. Opinião, Rio de Janeiro, 17.1.1975

Viva a morte. Opinião, Rio de Janeiro, 17.1.1975

Machado de Assis contra o amuleto de Ogum. Opinião, Rio de Janeiro, No. 117, 31.1.1975

Caxias, para mim, é a capital cultural do Brasil: Nelson Pereira dos Santos, entrevista. Opinião, Rio de Janeiro, 14.2.1975

O amuleto de Ogum: o novo cinema novo. Opinião, Rio de Janeiro, 14.2.1975

Cem anos depois. Opinião, Rio de Janeiro, No. 120, 21.2.1975

Os babalaôs resistem aos sociólogos. Opinião, Rio de Janeiro, No. 121, 28.2.1975

Cineclubes no Brasil: criando um circuito cultural. Opinião, Rio de Janeiro, No. 121, 28.2.1975

O cinema brasileiro "sobe". Opinião, Rio de Janeiro, No. 121, 28.2.1975

70 anos de Brasil monocórdios salvados do incêndio. Opinião, Rio de Janeiro, 28.2.1975

Entrevista com Nelson Pereira dos Santos: O amuleto de Ogum. Opinião, Rio de Janeiro, 2.1975

Guerra conjugal. Opinião, Rio de Janeiro, 3.4.1975

Com as armas do inimigo. Opinião, Rio de Ja-

neiro, 11.4.1975
Cineastas se juntam finalmente. Opinião, Rio de Janeiro, 18.4.1975
Futebol é assunto ao mesmo tempo. Opinião, Rio de Janeiro, 18.4.1975
Só faltou um pouco de imaginação. Opinião, Rio de Janeiro, 18.4.1975
Apropriação de um filme. Opinião, Rio de Janeiro, 22.5.1975
Os outros donos do amuleto. Opinião, Rio de Janeiro, 30.5.1975
Impressões do Recife: Festival super-8. Opinião, Rio de Janeiro, 28.11.1975
Um tombo em Arcozelo. Opinião, Rio de Janeiro, 5.12.1975
O nordeste congelado pelo cinema. Opinião, Rio de Janeiro, No. 164, 26.12.1975
Iracema, Bodansky. Opinião, Rio de Janeiro, 12.1975
O cinema não pode dispensar a ficção. Opinião, Rio de Janeiro, 12.1975
Por exemplo num plano da sequência da revolta. Opinião, Rio de Janeiro, 12.1975
Um cinema esquecido. Visão, SP, 21.7.1975

1976

Livros

Brasil em tempo de cinema, 2.ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976, 190 p. illus.

Periódicos

Ela (a pornochanchada) dá o que eles gostam? Movimento, SP, No.29, 1.1976
Muitas perguntas, poucas respostas. Movimento, SP, 5.1.1976
Violetas para a cinderela. Movimento, SP, 12.1.1976
Dois pesos, duas medidas. Movimento, SP, 26.1.1976

Curta metragem: condenado? Movimento, SP, 5.4.1976

A dependência cultural norte-americana. Movimento, SP, 5.4.1976

Luz cama ação, detetive português. Movimento, SP, 6.4.1976

Pobre João Teixeira. Movimento, SP, 6.4.1976

Sala de bairro. Movimento, SP, 12.4.1976

Mandacarus e figurantes na Espanha nordestina. Movimento, SP, 20.4.1976

Batendo ou perdoando, machão continua machão. Movimento, SP, 24.5.1976

O rei da tela. Movimento, SP, 24.5.1976

Subúrbio, povo e padaria. Movimento, SP, 21.6.1976

A Gulf + western chegou; a Gulf western absorveu a Paramount, a Universal, a Metro e a Walt Disney. E agora quer parte do cinema brasileiro. Movimento, SP, 19.7.1976

O bacalhau que vende o peixe dos tubarões. Movimento, SP, 23.8.1976

O problema do trânsito. Movimento, SP, 1.11.1976

Divirta-se e durma bem. Movimento, SP, 22.11.1976

Fogo morto. Movimento, SP, 11.1976

Quem viaja nesse trem? Movimento, SP, 13.12.1976

Medo da violência ou da miséria? Movimento, SP, No.77, 12.1976

Tangarela. Opinião, Rio de Janeiro, 6.5.1976

Uma estética bem comportada. Opinião, Rio de Janeiro, 23.7.1976

Perdoar é divino? Opinião, Rio de Janeiro, No. 12.7.1976

1977

Livros

Brasil em tempo de cinema, 3.ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976, 190 p. illus.

Colaborações

O "cinema Novo" e a sociedade brasileira. Em: Brasil tempos modernos. 2.ed. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1977. (trad. de Les Temps Modernes, Paris, No. 257.)

Periódicos

Do cineclubismo. Cine-Debate, SP, No. 0, 5-6.1977 (artigo extraído do Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, de 28.1.1961)

Agora, o cinema é que passou a imitar a televisão. Isto É, SP, 2(37), 7.9.1977

Poderia ser um bom filme. Movimento, SP, 2.5.1977

Aleluia Gretchen: a metáfora e a história. Movimento, SP, 20.6.1977

19 mulheres e excitação. Movimento, SP, 4.7.1977

O regime feudal do cinema brasileiro. Movimento, SP, 11.7.1977

Em busca de uma estética revolucionária. Movimento, SP, 11.7.1977

A ideologia do vazio. Movimento, SP, 5.9.1977

Uma aula de conformismo. Movimento, SP, 25.9.1977

A melhor revista de cinema publicada no Brasil. Movimento, SP, 29.12.1977

De Bourdieu a Cid Moreira. Opinião, Rio de Janeiro, 11.1.1977

Entre o cifrão e a parede; em colaboração com outros autores. Opinião, Rio de Janeiro, 1977

1978

Livros

Trajatória crítica. São Paulo, Polis, 1978. 264 p. (Coletânea de textos críticos)

Colaborações

O cinema novo brasileiro. Em: Hennebelle, Guy

- Os cinemas nacionais contra Hollywood. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. p.129-36 (originalmente publicado em francês)

Por um documentário de intervenção. Em: Anais da II Mostra e II Simpósio do Filme Documental Brasileiro (16-19.11.1977). Recife, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1978. p.55-65.

Periódicos

Ser e querer ser. Filme Cultura, Rio de Janeiro, Embrafilme, No. 28, 2.1978 (originalmente publicado no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 8.4.1961)

Um debate sobre a qualidade e a lucratividade do cinema nacional. Opinião, Rio de Janeiro, No. 102, 10.1978

Fora do esquema do cinemão. Lampião, São Paulo, No. 2, 7.1978

Periódicos diários

Contra os dogmatismos, as censuras e inibições: depoimento. O Estado de São Paulo, 10.9.1978

Os trapalhões nas minas do rei Salomão. Última Hora, SP, 31.1.1978

As novidades desta coruja. Última Hora, SP, 1.2.1978

Liberdade só para as laranjas? Última Hora, SP, 4.2.1978

Tenda dos milagres: a cultura é um fato político. Última Hora, SP, 8.2.1978

Estamos ficando brancos. Última Hora, SP, 14.2.1978

Tenda dos milagres: um convite à alienação. Última Hora, SP, 16.2.1978

Embrafilme: o que há por trás da história. Última Hora, SP, 20.2.1978

Lúcio Flávio, filme policial à brasileira. Última Hora, SP, 22.2.1978

As muitas injustiças do Festival de Gramado. Última Hora, SP, 28.2.1978

Aguirre e Ajuricaba: versões do mesmo tema. Última Hora, SP, 6.3.1978

Quando o bandido é a vítima da sociedade. Última Hora, SP, 9.3.1978

Morte e vida, literatura e sociedade. Última Hora, SP, 11.3.1978

Getúlio: uma análise do mito, não da época. Última Hora, SP, 16.3.1978

Algo de novo na guerra do curta metragem. Última Hora, SP, 18.3.1978

Quando o público se torna o último objetivo. Última Hora, SP, 23.3.1978

Nada demais. É o evangelho com roupa nova. Última Hora, SP, 25.3.1978

A Embráfime não cumpre seus compromissos? Última Hora, SP, 30.3.1978

Ufa! Essa fórmula não convence mais ninguém. Última Hora, SP, 1.4.1978

Difícil é perceber de que lado está o perigo. Última Hora, SP, 6.4.1978

Simplesmente mais um encampando o sistema. Última Hora, SP, 8.4.1978

Finalmente, os curtos estão nas telas. Última Hora, SP, 13.4.1978

Cuidado com o cinema que só dá lucro! Última Hora, SP, 17.4.1978

Nem pornô, nem policial: Mazzaropi. Última Hora, SP, 22.4.1978

Neville: do cine-clube à sala acarpetada. Última Hora, SP, 27.4.1978

Uma pornô grã-fina para a classe média. Última Hora, SP, 29.4.1978

Cinema brasileiro: se melhorar, piora? Última Hora, SP, 4.5.1978

Ukrinmakrinkrin você conhece? Última Hora, SP, 6 ou 7.5.1978

Esse gênero é páreo duro para a pornô! Última Hora, SP, 11.5.1978

Imitação, não. É uma "honesto" colagem. Última Hora, SP, 13.5.1978

O capital estrangeiro está chegando. Última Hora, SP, 18.5.1978

Quem te viu e quem te vê. Última Hora, SP, 20.5.1978

Cinema: reestruturação tem que ser agora. Última Hora, SP, 25.5.1978

Como matar um cineasta brasileiro? Última Hora, SP, 1.6.1978

Um filme que o público não verá mesmo. Última Hora, SP, 3.6.1978

Obra x público. O abandono da visão crítica. Última Hora, SP, 7.6.1978

"Esse cinema é colonialista e racista". Última Hora, SP, 10.6.1978

Os Taviani não são mais cineastas malditos. Última Hora, SP, 15.6.1978

"Padre Padrone": das imagens ao significado. Última Hora, SP, 17.6.1978

O sertão disfarçado, entre rodas e pornôs. Última Hora, SP, 22.6.1978

Tiraram a maquiagem da Dona Flor... Última Hora, SP, 25.6.1978

Os "poréns" dessa obra muito comprometida. Última Hora, SP, 29.6.1978

O machismo é o mesmo. Só mudou de sexo. Última Hora, SP, 1.7.1978

De volta a Itu, passando pelo Marquês de Sade. Última Hora, SP, 6.7.1978

A semana prodigiosa das multinacionais. Última Hora, SP, 8.7.1978

Cinema: é hora do trabalhador ter voz ativa. Última Hora, SP, 12.7.1978

A trajetória de um artesão do cinema. Última Hora, SP, 15.7.1978

Mauro e a fidelidade ao homem brasileiro. Última Hora, SP, 20.7.1978

Adaptações: nem foi preciso medidas violentas. Última Hora, SP, 24.7.1978

- Os cineastas e o diálogo com os palestinos. Última Hora, SP, 27.7.1978
- Chegou a hora de falar claro sobre cinema. Última Hora, SP, 31.7.1978
- "Céu de anil": filme que emocionou o festival. Última Hora, SP, 3.8.1978
- A política, de volta ao cinema brasileiro. Última Hora, SP, 7.8.1978
- O difícil caminho da cinematografia africana. Última Hora, SP, 10.8.1978
- "A Queda": nossos operários voltam à cena. Última Hora, SP, 14.8.1978
- O cineasta e o capitalismo no próprio cinema. Última Hora, SP, 21.8.1978
- Super 8: tradicional sabor de brincadeira. Última Hora, SP, 24.8.1978
- "A Queda": só entende quem viu "Os Fuzis". Última Hora, SP, 28.8.1978
- "Barra pesada", o grito contra a podridão total. Última Hora, SP, 31.8.1978
- O "Mazandro" ficou no meio do caminho. Última Hora, SP, 4.9.1978
- Os personagens contraditórios de Cacá Diegues. Última Hora, SP, 11.9.1978
- O país do cinema e os artistas do "cinecapital". Última Hora, SP, 14.9.1978
- Curta-metragem: a crise começa a estourar. Última Hora, SP, 20.9.1978
- A festa de um público não é a festa do povo. Última Hora, SP, 21.9.1978
- Nosso cinema-catástrofe ainda é desanimador. Última Hora, SP, 25.9.1978
- E a história se transforma em espetáculo. Última Hora, SP, 2.10.1978
- Os operários no rumo do cinema nacional. Última Hora, SP, 5.10.1978
- Nas telas, filhotes de bacalhaus e tubarões. Última Hora, SP, 7.10.1978
- Calmon inventa um novo tom para comédia. Última Hora, SP, 12.10.1978
- "Mar de Rosas": um filme duvidoso. Última Hora, SP, 16.10.1978
- Um filme fraco, apesar do esforço do diretor. Última Hora, SP, 19.10.1978
- "Garrote no cinema brasileiro". Última Hora, SP, 24.10.1978
- Para as vítimas da sociedade de consumo. Última Hora, SP, 27.10.1978
- Irônico, Varda questiona seu espectador. Última Hora, SP, 30.10.1978
- Alea oferece um bom cinema de ação e reflexão. Última Hora, SP, 2.11.1978
- Só os especialistas entendem dessa terapia. Última Hora, SP, 9.11.1978
- Bruno Barreto caiu na sua própria armadilha. Última Hora, SP, 13.11.1978
- Xavier e a história da ideologia do cinema. Última Hora, SP, 16.11.1978
- "Amor Bandido": o que pensar dos ovos fritos? Última Hora, SP, 20.11.1978
- Mojica mata Zé do Caixão. Última Hora, SP, 4.12.1978
- Cinema: vamos discutir o roteiro? Última Hora, SP, 8.12.1978
- ...Sempre dá-se um jeito de falar. Última Hora, SP, 11.12.1978
- Qual é o público do "reformatório"? Última Hora, SP, 14.12.1978
- Casos dos irmãos Naves: depoimento. Em: Maranhão, Malu - Um verdadeiro caso de polícia. Última Hora, SP, 20.12.1978
- Depois da espera o auto-elogio. Última Hora, SP, 28.12.1978
- Nosso cinema não é mais artesanato. Última Hora, SP, 30.12.1978

1979

Livros

Filmografia do cinema brasileiro: 1900-1935; jornal O Estado de São Paulo. São Paulo, - Secretaria da Cultura/Comissão de Cinema, 1979. ilus.

Cinema Brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979. 103 p.

Guerra camponesa no Contestado; seleção e montagem. São Paulo, Global, 1979. 128 p. ilus.

Coautoria

Esboço de projeto para descrição e indexação de conteúdo de filmes do acervo da Fundação Cinemateca Brasileira; por J.-C. Bernardet e Elenice de Castro. Em: Simpósio sobre cinema e a memória do Brasil, 1o., Rio de Janeiro, 17-9.8.1979.

Anos 70 - Cinema; por J.-C. Bernardet ("A voz do outro"; "Operário, personagem emergente"; "Qual é a história?"), José Carlos Avelar e Ronald Monteiro. Rio de Janeiro, Europa, 1979.

Colaborações

O escândalo da melancia. Em: Mantega, Guido (org.) - Sexo e poder. São Paulo, Brasiliense, 1979.

Pornografia, o sexo dos outros. Em: Mantega, Guido (org.) - Sexo e poder. São Paulo, Brasiliense, 1979.

O "cinema Novo" e a sociedade brasileira. Em: Brasil tempos modernos. 3.ed. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1979. (trad. de Les Temps Modernes, Paris, No. 257.)

Periódicos

Os magros dias do cinema brasileiro. Caderno de Cinema, Cine-clubes Montagem, No. 0. s.d. (originalmente publicado em Movimento, 11.7.1977)

Nota sobre Tudo Bem. Cine-Olho, São Paulo, No. 5-6, 6-8.1979

Nota sobre Bressane. Cine-Olho, São Paulo, No. 5-6, 6-8.1979

O conceituado contra o conceitual. Cine-Olho, São Paulo, No. 8-9. 10-12.1979

Como era gostoso o meu torturador; crítica do filme Eu matei Lúcio Flávio. Lampião, São Paulo, 12.1979

Periódicos diários

Na verdade, um filme de sentimentos. Última Hora, SP, 12.2.1979

Delmiro e a evolução da história. Última Hora, SP, 24.3.1979

Jabor dá um espelho à classe média. Última Hora, SP, 29.3.1979

Bressane: polêmico e marginalizado. Última Hora, SP, 31.3.1979

Bressane luta com o dominador. Última Hora, SP, 12.4.1978

Como tratar a história friamente. Última Hora, SP, 23.4.1979

A Greve já chegou nas telas. Última Hora, SP, 30.4.1978

Delícias do machismo em fim de festa. Última Hora, SP, 3.5.1978

"25" ou a festa da libertação. Última Hora, SP, 5.5.1978

Costa Gavras: por hora, proibido; resenha do livro Estado de Sítio. Última Hora, SP, 14.5.1979

Erotismo vesgo e projetor quebrado. Última Hora, SP, 19.5.1978

O curta e os limites da fornada. Última Hora, SP, 4.6.1978

Iracema: poderia ser diferente? Última Hora, SP, 9.6.1978

Receita para um filme pornô insuportável. Última Hora, SP, 14.6.1978

O novo tempo do curta metragem. Última Hora, SP, 16.6.1978

A situação da mulher, novo filão do cinema. Última Hora, SP, 1979

Doramundo: estréia boicotada em Curitiba. Última Hora, SP, 1979

1980

Livros

A cidade, o campo: notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro. Em: Cinema Brasileiro: 8 estudos. Rio de Janeiro, Embrafilme/FUNARTE, 1980. p.137-50

O que é cinema. 1.ed., 2.ed. São Paulo, Brasiliense, 1980. 117 p. ilus. (Primeiros Passos)

Colaborações

Depoimento. Em: 30 anos de cinema paulista (1950-1980). São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira, 1980. (Cadernos da Cinemateca, 4)

Periódicos

A jornada degolou o palhaço. Filme Cultura, Rio de Janeiro, Embrafilme, No. 34, 1-3.1980

O corpo da obra. Filme Cultura, Rio de Janeiro, Embrafilme, No. 35-6, 7-9.1980

O curta-metragem. Iris, São Paulo, No. 328, 7.1980

1981

Livros

O que é cinema. 3.ed. 4.ed., São Paulo, Brasiliense, 1980. 117 p. ilus. (Primeiros Passos)

Periódicos

O som do cinema brasileiro. Filme Cultura, Rio de Janeiro, Embrafilme, No. 37, 1-3.1981

Anotações hipotéticas sobre alguns filmes de curta-metragem. Filme Cultura, Rio de Janeiro, Embrafilme, No. 37, 1-3.1981

A idade da terra. Filme Cultura, Rio de Janeiro, Embrafilme, No. 38-9, 8-11.1981

O folheto dentro do filme. Filme Cultura, Rio de Janeiro, Embrafilme, No. 38-9, 8-11.1981

Paralelos insólitos. Leia Livros, São Paulo, 9.1981
Arte e Universidade. Revista Comunicações e Artes, São Paulo, No. 10, 1981

1982

Livros

Piranha no mar de rosas. São Paulo, Nobel, 1982. 135 p. (compilação de textos já publicados e outros inéditos)

Coautoria

"Terra em transe", "Os herdeiros": espaços e poderes; texto de trabalho; organizado por J.-C. Bernardet e Teixeira Coelho. São Paulo, Com Arte, 1982. 182 p. ilus.

Colaborações

Universos confinados, correspondência. Em: "Terra em transe", "Os herdeiros": espaços e poderes. São Paulo, Com Arte, 1982. p. 85-165. Crítica cinematográfica como contra-informação. Em: Silva, Carlos Eduardo Lins de - Comunicação, hegemonia e contra-informação. São Paulo, Cortez/Intercom, 1982.

Prefácios, posfácios

Posfácio. Em: Avellar, José Carlos - Imagem e som imagem e ação imaginação. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

Periódicos

Eros e a vida interior. Cineasta, São Paulo, No. 0, 3-4, 1982.

Mitos e metamorfoses das mães Nagô. Filme Cultura, Rio de Janeiro, Embrafilme, No. 40, 8-10.1982.

Periódicos diários

Os homossexuais no momento de sua definição. Folha de São Paulo, 11.7.1982. Folhetim

A origem e a utopia. Folha de São Paulo, 22.8.1982. Folhetim

Mordendo a própria cauda. Folha de São Paulo, 29.8.1982. Folhetim

1983

Livros

O que é cinema. 5.ed., São Paulo, Brasiliense, 1983. 117 p. ilus. (Primeiros Passos)

Coautoria

Retratos quase inocentes; organizado por Carlos Eugênio Marcondes de Moura; por J.-C. Bernardet, Aracy A. Amaral e Carlos A.C. Lemos. São Paulo, Nobel, 1983. 198 p. ilus.

O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema. Repercussões em caixa de eco ideológica (As idéias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro); por J.-C. Bernardet e Maria Rita Galvão. São Paulo, Embrafilme/Brasiliense, 1983. 266 p.

Colaborações

Amor te. Em: Marcondes, Carlos Eugênio (org.) - Retratos quase inocentes. São Paulo, Nobel, 1983.

Periódicos

Maldita coincidência, eles não usam black-tie. Filme Cultura, Rio de Janeiro, No. 41-2, 5.1983.

Palavras para um corpo xerocado. Arte em São Paulo, São Paulo, No. 18, 9, 1983. (retornado do catálogo da exposição de Hudinilson Jr.) (doação Cinemateca)

A metáfora prospectiva. Novos Estudos CE-

BRAP, São Paulo, Cebrap, ano II, No. 3, 11.1983 (doação Cinemateca)

Periódicos diários

Os cineastas e o Estado. Folha de São Paulo, 4.8.1983. Folhetim

Por uma crítica ficcional. Folha de São Paulo, 25.12.1983. Folhetim

Folhetos, separatas, catálogos

Palavras para um corpo xerocado: apresentação ao catálogo da exposição de Hudinilson Jr. São Paulo, MAC/USP, 8.1983 (doação Cinemateca)

Ou ainda: apresentação de "Zona de Tensão/instalação I", de Hudinilson Jr., no press-release da exposição "Ôreas e Comentários", São Paulo, Museu da Imagem e do Som, 1983 (doação Cinemateca)

1984

Livros

O que é cinema. 6.ed., São Paulo, Brasiliense, 1984. 117 p. ilus. (Primeiros Passos)

1985

Livros

Cineastas e imagens do povo. São Paulo, Brasiliense, 1985. 197 p.

O que é cinema. 7.ed., São Paulo, Brasiliense, 1985. 117 p. ilus. (Primeiros Passos)

O que é cinema. São Paulo, Brasiliense/Nova Cultural, 1985. 117 p.

Coautoria

O desafio do cinema. A política do Estado e a política dos autores; por I.Xavier, J.-C. Bernardet e M.Pereira. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985. 92 p. (Brasil, os anos de autoritarismo)

Traduções

Concerto Barroco; por Alejo Carpentier; trad. por J.-C. Bernardet e José Teixeira Coelho Neto. São Paulo, Brasiliense, 1985. 119 p. (Circo de Letras)

Prefácios, posfácios

Posfácio, em colaboração com José Teixeira Coelho Neto, a Concerto Barroco, de Alejo Carpentier. São Paulo, Brasiliense, 1985.

Periódicos

Cineastas em ação. Retratos do Brasil, São Paulo, Política, No. 24, s.d. (1.1985)

Por uma crítica ficcional. Filme Cultura, Rio de Janeiro, Embrafilme, No. 45, 3.1985 (retomado da Folha de São Paulo, 25.12.1983)

Periódicos diários

Vitória sobre a lata de lixo da história. Folha de São Paulo, 24.3.1985. Folhetim

1986

Livros

O que é cinema. 8.ed. São Paulo, Brasiliense, 1986 (Primeiros Passos)

Periódicos

Intervenção ou transparência. Portão de fábrica. A casa do operário. Filme Cultura, Rio de Janeiro, Embrafilme, No. 46, 4.1986 (doação Cinemateca)

Em torno do maneirismo, 1982 (rascunho). Revista Comunicações e Artes, São Paulo, ECA/USP, No. 17, 1986 (de fato: nov. 1987) p. 17-59

Colaborações

O texto crítico... (sem título). Em: Capuzzo, Heitor (org.). O cinema segundo a crítica paulista. São Paulo, Nova Stella, 1986

Nascimento de uma linguagem. Em: Aranha, Maria Lúcia de Arruda & Martins, Maria Helena Pires. - Filosofando. Introdução à filosofia. São Paulo, Moderna, 1986 (extraído de O que é cinema)

Pecado original. Em: Calil, C.A., e Machado, M.T. (org.). Paulo Emilio, um intelectual na linha de frente. São Paulo, Embrafilme/Brasiliense, 1986

Folhetos, separatas, catálogos

O diretor: apresentação de Wilson Barros no press-book de "Anjos da Noite". São Paulo, s.d. (1986) (doação Cinemateca)

1987

Livros

São Paulo S/A: o filme de Person descrito por Jean-Claude Bernardet. Rio de Janeiro, Embrafilme/Alhambra, 1987. 96 p.

Bibliografia brasileira do Cinema brasileiro. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1987. 98 p. (Cadernos de Pesquisa)

Periódicos

A Pedra da Riqueza. Caderno de Crítica, Rio de Janeiro, Embrafilme, No. 3, 1987. (doação Cinemateca)

Esboço de interpretação psicanalítica. Caderno de Crítica, Rio de Janeiro, Embrafilme, No. 4, 1987 (doação Cinemateca)

Colaborações

Ficção Real em "O País de São Saruê". Em: O País de São Saruê. Brasília, UnB/Embrafilme, 1987. p.151-6

Periódicos diários

Caldeirão, o povo e o gado. O Povo, Fortaleza, 6.6.1987 (doação Cinemateca)

Um objeto chamado Cinema t Folha de São Paulo, 23 ago. 1987.

1988

Coautoria

Cinema e História do Brasil. Em colaboração com Alcides Freire Ramos. São Paulo, Contexto/Edusp, 1988. 93p. (Repensando a história)

Periódicos

O tema da criação em "Rio Zona Norte". Cisco, São Paulo, ano II, No. 9, 1988. (doação Cinemateca)

1989

Periódicos

"Chapeleiros", beleza e anomia. Caderno de Crítica, Rio de Janeiro, Embrafilme, No. 6., 1989. (doação Cinemateca)

Anatomia da imagem. Em colaboração com Antonio Carlos d'Ávila. Revista Comunicações e Artes, São Paulo, ECA/USP, No. 20, 8.1989.

Periódicos diários

Nós e a outra. Jornal da Tarde, São Paulo, 25 ago. 1989

Para acabar com a chanchada. Jornal da Tarde, São Paulo, 23.9.1989

Sermões vai à TV antes do cinema. Folha de S. Paulo, 26.11.89

1990

Livros

O que é cinema. São Paulo, Círculo do Livro, 1990 (Primeiros Passos, 10)

Aquele rapaz. São Paulo, Brasiliense, 1990 (Espaço Brasileiro)

Periódicos diários

A crise cinematográfica e o plano Collor. Folha de S. Paulo, 23.6.1990

A crise cinematográfica e o plano Collor. Jornal do Vídeo, São Paulo, Ano V, No. 7, 7.1990 (retomado da Folha de São Paulo, 23.6.1990)

Cinema Brasileiro. Folha de S. Paulo, 15.9.1990

Folhetos, separatas, catálogos

O Bandido da Luz Vermelha. São Paulo, Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1990 (Ceduc vídeo, 80)

O Caso dos Irmãos Naves. São Paulo, Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1990 (Ceduc vídeo, 82)

1991

Livros

O Vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla: estudo sobre a criação cinematográfica. São Paulo, Brasiliense, 1991. 262 p. ilus.

O que é cinema. 10.ed. São Paulo, Brasiliense, 1991 (Primeiros Passos)

Cinema Brasileiro: propostas para uma história. 2.ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979. 103 p.

Prefácios, posfácios

Apresentação de: Nagib, Lúcia. Werner Herzog. O cinema como realidade. São Paulo, Estação Liberdade, 1991.

Periódicos

"Boca de Ouro": Nelson P. dos Santos e Walter Avancini. Revista USP, São Paulo, No. 8, 12-1-2.1990-91. p.141-4 (doação Cinemateca)

"Vocês me pediram..." (sem título). Em: Paupéria, São Paulo, CTR-ECA/USP, ano I, No. 1, s.d. (9.1991)

Periódicos diários

Uma introdução à ansiedade. Folha de S.Paulo, 4.5.1991.

Sou ou não sou belga?. Gazeta de Pinheiros, São Paulo, 21.4.1991.

Folhetos, separatas, catálogos

Flemming reinterpreta... (sem título). Em: Alex Fleming - 21a. Bienal de São Paulo. São Paulo, 1991. (extraído de As arqueologias de Alex Fleming, 1988)

1992

Livros

Cinema e História do Brasil. Em colaboração com Alcides Freire Ramos. 2.ed. São Paulo, Contexto/Edusp, 1992. 93p. (Repensando a história)

Periódicos

"No mundo inteiro o cinema está se transformando". Jornal da USP, São Paulo, 6(210):10. 30 MAR-5 ABR 1992

Folhetos, separatas, catálogos

"O documentário, que em tantas...". Em III Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo. São Paulo, Museu da Imagem e do Som, 1992 (doação Cinemateca)

"Brasil-Itália: um diálogo cinematográfico". Em: Rimini e o cinema. Rimini, Istituto Italiano de Cultura, Prefeitura do Município de São Paulo, Cineteca del Comune di Rimini, 1992. (doação Cinemateca)

1993

Livros

Os Históricos. Em colaboração com Teixeira Coelho. São Paulo, Companhia das Letras, 1993. 187p.

Folhetos, separatas, catálogos

"Ressurreição". Em: Boletim Informativo, No. 2. S.Paulo, IV Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, 21 AGO 1993 (doação Cinemateca)

1994

Livros

Cinema e História do Brasil. Em colaboração com Alcides Freire Ramos. 3.ed. São Paulo, Contexto/Edusp, 1994. 93p. (Repensando a história)

O Autor no cinema. São Paulo, Brasiliense/Edusp, 1994. 204p.

Periódicos

"Imagem contra Imagem - Um diálogo entre Jean-Claude Bernardet e Sylvie Pierre" Em: Imagens, No. 1, Campinas, Unicamp, ABR 1994, p.134-141

"A crueldade irônica". Em: Imagens, No. 2, Campinas, Unicamp, AGO 1994. p.41-3

"Um caos elaborado". Em: Quadro a quadro. No. 1, São Paulo, Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1994. p.15

Folhetos, separatas, catálogos

"Nem pornô, nem policial: Mazzaropi". Em: Mazzaropi. A imagem de um caipira. São Paulo, SESC, 1994 (reedição de artigo da Última Hora, SP, 22.4.1978) (doação Cinemateca)

"Cinema Novo, anos 60-70: A Questão Religiosa.". Em: Sosnowski, Saul, Schwarz, Jorge (org.). Brasil: o trânsito da memória. São Paulo, Edusp, 1994 (p.101-11)

1995

Livros

Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia. São Paulo, Anna Blume, 1995. 203p. (Col. E)

Periódicos

"O roteiro e sua pedagogia". Em: Folha de S.Paulo/Discurso Editorial/USP/Jornal de Resenhas, São Paulo, 6.11.1995, p.7.

"Carlota Joaquina e o Cinema Brasileiro". Em: Imagens, No. 5, Campinas, Unicamp, AGO-DEZ 1995. p.85-6. (doação Cinemateca)

Colaborações

Cabra marcado para morrer. Em: Amir Labaki (org.). Folha conta 100 anos de cinema. São Paulo, Imago, 1995. p.194-202. (Reedição de "Vitória sobre a lata de lixo da história". Folha de São Paulo, 24.3.1985. Folhetim) (doação Cinemateca)

Folhetos, separatas, catálogos

"A imprensa brasileira...". Em: Oliviero Toscani: 10 anos de imagens para United Colors of Benetton. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1995, p.23 (doação Cinemateca)

"Sermões e a cultura barroca". Em: Bernardo Vorobow, Carlos Adriano (org.). Julio Bressane: Cinepoética. São Paulo, Massao Ohno Ed., 1995 p.105-6. (reedição de "Sermões vai à TV antes do cinema". Folha de S. Paulo, 26.11.89)

1996

Livros

A doença, uma experiência (ficção). São Paulo, Companhia das Letras, 1996. 68p.

O que é cinema. 11a. ed. São Paulo, Brasiliense, 1980. 117 p. illus. (Primeiros Passos)

Periódicos

"Novas tecnologias". São Paulo, Jornal da tarde, 11.8.1996, p. 8D.

"Os Inibidores". Porto Alegre, Hiveraz, Ano II, No.6, DEZ 1996. (doação Cinemateca)

"Viver o Centro". Em: Revista da Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, v.54, 1-12 1996, p.127-9.

Colaborações

Cinema e Religião. Em: Xavier, Ismail (org.). O Cinema no século. São Paulo, Imago, 1996, p. 187-94

Folhetos, separatas, catálogos

"O homem na rua: cinema". EM: Cadernos de História de São Paulo, 2: A cidade e a rua. São Paulo, Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1993 (sic). p.55-60. (doação Cinemateca)

Prefácios, posfácios

Prefácio. Em: Simis, Anita. Estado e Cinema no Brasil. Anna Blume / Fapesp, São Paulo, 1996. p.9-10.

1997

Prefácios, posfácios

Apresentação. Em: Araújo, Luciana. A crônica de cinema no Recife dos anos 50. Recife, CEPE/Companhia Editora de Pernambuco, 1997. P. 11.

Periódicos

"A tragédia". Campos dos Goitacazes, Cine-mais, No. 3, JAN.FEV 1997

"A sedução da teologia negativa". São Paulo, Folha de S.Paulo, 20 JUL 1997. P.5.8-9. (doação Cinemateca)

"A Bíblia e as imagens". São Paulo, Cultura Vozes, No. 4, ano 91, vol.91, JUL-AGO 1997. P. 91-121.

"Colóquio Aids: Vírus/Vida". São Paulo, Cadernos de Subjetividade, v.5, n.1, 1997 (de fato 1998). P.187-91

Folhetos, separatas, catálogos

"Ação": folheto do filme Um céu de estrelas. São Paulo, 1997 (doação Cinemateca) (doação Cinemateca)

"A dramaturgia de uma sociedade anômica". Rio de Janeiro, Cinemais, separata Festival de Brasília 1997. P. 9-16

Entrevistas

"Jean-Claude Bernardet busca novos rumos". Em: Cultura Vozes, S.Paulo, Ano 91, No. 1, JAN/FEV 1997.

Colaborações

"Glauber querido" (p.283-91); "Glauber querido" (p.295-6). EM: BENTES, Ivana (org.) Glauber Rocha. Cartas ao mundo. São Paulo, Companhia das Letras, 1997

1998

Periódicos

"Espaços e cores". Em: Urbs, São Paulo, Ano 1, N. 5, Fev 1998. P.18 (doação Cinemateca)

Entrevistas

"Para uma dramaturgia radical". Em: Vintém, São Paulo, N.2, Mai/Jun/Jul 1998, Hucitec/Companhia do Latão. (doação Cinemateca)

1999

Periódicos

"O espectador como montador". São Paulo, Folha de S. Paulo, 15 Ago 1999. P.7. (doação Cinemateca)

"Destruir, construir, ressignificar". Rio de Janeiro, Cinemais, n.18. Jul-Ago 1999. P.129-37 (ree-

dição de "O espectador como montador")

"Cinema e tragédia". São Paulo, Estudos de Cinema, No. 2. EDUC/FAPESP, P.70-7

Colaborações

Ser ou não ser não é a questão. Em: Pinsky, Jaime (org.): 12 faces do preconceito. São Paulo, Contexto, 1999. P.29-35.

2000

Folhetos, separatas, catálogos

"Sobre anos 60" - Em Sobre anos 60, Coleção Itaú Cultural, Panorama Histórico Brasileiro. São Paulo, 2000 (doação Cinemateca)

"O palco da tragédia" - Em Através da janela, folheto do filme. São Paulo, 2000 (doação Cinemateca)

"Anos 60" - Em Anos 60, mostra itinerante, Itaú Cultural. São Paulo, 2000 (doação Cinemateca)

2001

Periódicos

Cinema marginal? Folha de São Paulo, 10.6.2001. Mais!(doação Cinemateca)

Folhetos, separatas, catálogos

Cinema marginal? Em: Puppo, Eugenio; Haddad, Vera: Cinema Marginal e suas fronteiras. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

Colaborações

A subjetividade e as imagens alheias. Em: Bartucci, Giovanna. Psicanálise e estéticas da subjetivação, cinema. Rio de Janeiro, Imago, 2000

2002

Periódicos

O filme de lugar nenhum. Folha de São Paulo, 28.7.2002. Mais!

A prática da dramaturgia como laboratório social. O Estado de S.Paulo, 8.9.2002. Caderno 2. (doação Cinemateca)

"Eztetyka da Fome": de volta ao texto. O Estado de S.Paulo, 29.9.2002. Caderno 2. (doação Cinemateca)

O silêncio de Deus. Folha de São Paulo, 28.7.2002. Jornal de Resenhas. (doação Cinemateca)

Folhetos, separatas, catálogos

A primeira conversa... Em: Ozualdo R. Candéias. Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

Colaborações

Equilíbrio instável entre a vanguarda e a indústria cultural. Em: Brasil, 1920-1950 – Da antropofagia a Brasília. São Paulo, MAB/FAAP, IVAM, Cosac & Naify, 2002 (p. 267-76)

2003

Livros

Cineastas e imagens do povo (2 ed.). São Paulo, Companhia das Letras, 2003. 318p.

Aquele rapaz (2 ed.). São Paulo, Companhia das Letras, 2003. 89p.

Periódicos

Os argentinos dão um banho nos brasileiros. Cinema, São Paulo, Ano III, Nº 34, Fev 2003 (p. 37)

"Brás Cubas": Reflexões sobre dois planos. Cinema, São Paulo, Ano III, Nº 34, Fev 2003 (p. 37)

O processo como obra. Folha de São Paulo, 13.7.2003. Mais! (doação Cinemateca)

"Mitos e metamorfoses das mães nagô". Sementes, cadernos de pesquisa, Salvador, Vol. , No. 6/7, jan/dez 2003

Folhetos, separatas, catálogos

Roma, cidade aberta: a força da evidência. Em: Roberto Rossellini. Do cinema e da televisão, catálogo. SESC/Centro Cultural São Paulo/Cinusp, 2003, p.14-8. (reedição de "Reverendo o cinema da guerra". Movimento, SP, 18.8.1975)

Por uma crítica ficcional. Forumdoc.bh.2003, Belo Horizonte, 28.11 a 7.12.2003.(retomado da Folha de São Paulo, 25.12.1983; Filme Cultura, Rio de Janeiro, Embrafilme, No. 45, 3.1985) (doação Cinemateca)

Novos rumos do documentário brasileiro?. Forumdoc.bh.2003, Belo Horizonte, 28.11 a 7.12.2003.

2004

Livros

O que é cinema. 14.ed., São Paulo, Brasiliense, 2004. 117 p. ilus. (Primeiros Passos)

O Caso dos Irmãos Naves (Chifre em cabeça de cavalo). em col. com Luis Sergio Person. São Paulo: Fundação padre Achnieta / Imprensa Oficial, 2004. 214 p.(doação Cinemateca)

Caminhos de Kiarostami. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 165 p.

Colaborações

"A migração das imagens". Em: Teixeira, Francisco Elinaldo (org.). Documentário no Brasil – tradição e transformação. São Paulo, Summus, 2004.

Periódicos

"33 traz novos horizontes aos documentários". Folha de S.Paulo, 14 MAR 2004, Ilustrada, p. 6.
"Amo o cinema". Revista Cineclube Brasil, No. 1, Nov 2003.(reedição de: Amo o cinema. Delírio, São Paulo, 7.1960) (doação Cinemateca)
Justiça traz à tona o teatro de uma instituição. O Estado de S.Paulo, 4.7.2004. Caderno 2.

Folhetos, separatas, catálogos

"Apresentação". Fátima, São Paulo:"Centro cultural São Paulo / Nudrama, 2004.

"Filmando na instabilidade – Notas sobre 33 de Kiko Goifman". 2004.

"Video nas aldeias, o documentário e a alteridade".Rio de Janeiro: Mostra vídeo nas aldeias. Um olhar indígena, Banco do Brasil, 2004. p. 8-11.

Cinema marginal? Em: Puppo, Eugenio; Hadad, Vera: Cinema Marginal e suas fronteiras. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. 2a.ed.

2005

Coautoria

Anos 70 – Cinema; ("A voz do outro"; "Operário, personagem emergente"; "Qual é a história?"). Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac, 2005 (reedição)

Prefácios, posfácios

Prefácio. EM: Rubens Rewald. Caos / Dramaturgia. São Paulo: Perspectiva, 2005

2006

Periódicos

"O cinema que não conta uma história". Porto Alegre, Aplauso, No. 75, 2006 (doação Cinemateca)

"Os catadores, Agnès Varda e eu". São Paulo, Margem esquerda, No. 7, 2006.

Folhetos, separatas, catálogos

"Os catadores e eu" – Retrospectiva Agnès Varda – São Paulo, CCBB, 2006.

Prefácios, posfácios

Posfácio. Em: Cecília Almeida Salles. Redes da criação. Construção da obra de arte. São Paulo, Horizonte, 2006

2007

Periódicos

Aruanda como "objeto mental". – São Paulo, O Estado de São Paulo, 18.2.2007. (doação Cinemateca)

Folhetos, separatas, catálogos

Jabor dá um espelho à classe. Em: Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública. Org.: Eduardo Aldes e Mariana Kaufman. São Paulo, CCBB, 2007 [reedição de: Jabor dá um espelho à classe média. Última Hora, SP, 29.3.1979 – com título truncado]

2008

Folhetos, separatas, catálogos

"A entrevista" – Em: O som no cinema. S.Paulo/Rio?Salvador, Caixa Cultural, 2008 (p. 119-30)

Antologia

"Tityre, tu patulae recorbans sub tegmine fagi ». Em : Abramovich, Fanny (org.). Meu professor inesquecível. São Paulo, Gente (4 ed. – a ed.: 1997)

Traduções

Michel Vinaver. A procura de emprego. Em col.

Com Rubens Rewald. & Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

2009

DVD

Notas sobre Santiago a: João Moreira salles: Santiago por escrito. DVD, Videofilme, 2009
Plano de Trabalho 2009 – Cinemateca – p. 16
Gustavo Dahl no Cinema Brasileiro (JC Bernardet 3) (doação Cinemateca)

Notas sobre Santiago, Jean-Claude Bernardet (encarte) DVD Santiago, dir. João Moreira Salles 2006, dur. 79'min.

Um intelectual pelos ares – Com Jean-Claude Bernardet, Revista Trip, edição de abril de 2009, no. 176 – Por: Guilherme Werneck (JC Bernardet 3)

2010

Periódicos

Política, Ouro, Jacarandá, Guerrilha, Palavras, Suicídio; Em: Filme Cultura, nº 51, julho 2010
Anotações de um blog. Em: Literatura e sociedade, Nº 14, USP Departamento de Teoria literária e Literatura comparada, 2010

2011

Livros

Trajetória crítica. São Paulo, Martins Fontes, 2011, 2.ed. 342 p (Prefácio: Luiz Zanin Oricchio)
O que é cinema. 20ª reimpressão. São Paulo, Brasiliense, 2011. 117 p. ilus. (Primeiros Passos)

Periódicos

- e Marcelo Pedroso. Crítica epistolar pacífica (Pacific). Porto Alegre, Teorema, Ago 2011
A linguagem da urgência – revista Bravo, SP,

Dez 2011 (Panahi)

Depoimento sobre Gustavo Dahl – Em: Filme-cultura nº 55, dezembro 2011.

Colaborações

Entrevista em Lucas Paraizo, Palavras de roteirista. 2011, SP, TZ editora

Crítica cinematográfica como contrainformação. Em Jose Marques de Melo (org). Pensamento comunicacional uspiano, vol. 2. 2011, SP, Escola de Comunicações e Artes (texto retomado de alguma antologia)

O documentário e alteridade, Em: Vídeo nas aldeias 25 anos. (texto retomado)

Jesus no Mundo maravilha – Em: doctv operação de rede; Instituto Cinema em transe, 2011.

Folhetos, separatas, catálogos

Viagem ao fim do mundo. Em catálogo Forum.doc.bh 2011 (texto do blog)

- e Alcides Freire Ramos. Ladrões de cinema ou Quem faz a história: Em catálogo Forum.doc.bh 2011 (extraído de Cinema e história do Brasil)

Jogo de cena y Moscou. Em: Eduardo Coutinho, Quito, 2012

2013

Periódicos

O som do cinema brasileiro. Filmecultura, nº 59, Jan-Mar 2013 (reedição de texto publicado pela revista em 1981)

Folhetos, separatas, catálogos

A síndrome de Eurídice. Em: Exercícios de olhar. São Paulo, Lasar Segall, 2013;

A discreta revolução de Aloysio Raulino. Em: catálogo Foraum doc.bh.2013, p.130

Contradições (debate). Em: *Negativo*, nº1, SET 2013, Brasília

Pingo d'água. Em: Marcelo Ikeda & Delani Lima, *Cinema de garagem*. Rio de Janeiro, 2013

Colaborações

"Viyótia sobre a lata de lixo da história", "Jogo de cena". Em Milton Ohara (org.) *Eduardo Coutinho*. São Paulo, Cosacnaify, 2013.

Prefácios, posfácios

"Prefácio – Por um cinema brasileiro ilógico". Em: Frantjesco Ballerini – *Cinema brasileiro no século 21*. S. Paulo, Summus, 2013 [de fato não escrevi este prefácio, o autor o escreveu, com minha autorização, a partir de entrevista; não li o texto antes da publicação, nem depois] (*Nota de JCB mantida como no arquivo original*)

2014

Folhetos, separatas, catálogos

Duas notas sobre Vladimir. Em: *FestAruanda 2014*, João Pessoa

2015

Folhetos, separatas, catálogos

A Pedra vertical. Em: Sérgio Moricone (org) Vladimir Carvalho Doc.80. Brasília, Banco do Brasil, 2015.

2016

Prefácios, posfácios

Mireille Abramovici: Com tinta vermelha, SP, Perspectiva, 2916 – 4ª capa

Periódicos

Five de Kiarostami: o mundo e a circunstância. POA, Teorema 27, Ago 2016

EXTERIOR

Alemanha

Junger Film und Gesellschaft in Brasilien. Em: Furtado, Celso – *Brasilien Heute*. Frankfurt, Athenäum, 1971

Kino und Kaurpf in Latein Amerika; Zur Theorie und Praxis des Politischen Kinos; coord. Peter Schuman. Munique, Carl Hauser Verlag, 1976
Ein in Frage Gestellter Film. Internationales Forum Des Jungen Films, No. 49, 1982

Catálogo do FilmFest Hamburg '92, festival of independent cinema. Textos: "Brasilianische Reisen", "Eroberung", "Indios", "Diaspora", "Legenden", "Trugbilder", "Delirium", "Ansichten der Gegenwart: Kurzfilme von Jorge Furtado", "Ansichten der Gegenwart: Kurzfilme von Artur Omar" (p.64-79)

Argentina

La edad de la Tierra. *Cine Libre*. Buenos Aires, No.3-4, 1983 (doação Cinemateca)

Espanha

El cinema novo brasileño. Em: Hennebelle, Guy – Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood. Valencia, Fernando Torres, 1977, v.l. (publicado anteriormente em francês)
Equilibrio inestable entre la vanguardia y la industria cultural. Em: *Brasil, 1920-1950 – De la antropofagia a Brasilia*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 2000 (p.265-74)

Estados Unidos

Trajectory of an Oscillation. Em: Johnson, Randal & Sam, Robert. *Brazilian cinema*. New Jersey, Associated University Presses, 1982 (originalmente publicado em *Teoria e Prática*, 1968) (doação Cinemateca)

Cinema Novo. Em: *Latinamerican Vision*, catalogue, Philadelphia, 1989. (doação Cinemateca)

The Voice of the Others: Brazilian documentary in the 1970s. - The sociological Model or His Master's Voice: ideological form in Viramundo. Em: Burton, Julianna (org.) The Social Documentary in Latin America. Pittsburg, University of Pittsburg press, 1990. (pag. 87-108; 217-237) (doação Cinemateca)

França

Le Cinema Novo et la société brésilienne. Les Temps Modernes, Paris, No. 257, 10.1967

Politique, or, jacaranda, paroles, suicide. Cinéma 70, Paris, No. *, 1970

Le cinema novo brésilien. Em: Hennebelle, Guy - Quinze ans de cinéma mondial: 1960-1975, Paris, Cerf, 1975

Le dernier film récent de Pereira dos Santos. Ecran, Paris, No. 69, 5.1978

Le mythe de l'origine chez le Latino-Américain. CinémAction, Paris, No. 25. 3.1983

Réflexions sur "Os Inconfidentes". Braise, Paris, No. 1, 1-3.1985

Méandres de l'identité. Em: Le Cinéma Brésilien, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

Le documentaire. Em: Le Cinéma Brésilien, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

Deux auteurs travaillant dans le court métrage: Arthur Omar et Jorge Furtado, Toulouse (France), Cinéma d'Amérique Latine (revista anual), Association Rencontres Cinéma d'Amérique Latine de Toulouse, No. 1, 3.1993, p.7-10.

La maladie, une expérience. La Nouvelle Revue Française, Paris, No. 532, 5.1997.

Le "cinema novo" brésilien. Em: Hennebelle, Guy. Les cinémas nationaux contre Hollywood. Paris: Cerf / Corlet, 2004. (esta é a 2ª ed.: a 1ª não consta desta bibliografia)

Abertura, le cinéma de l'ouverture (1965-1984) - Em : 16ième Festival International du Documentaire. Marseille, VID, 2005 (doação Cinemateca)

Inghilterra

A new actor: the State. Framework, Londres, No. 28, s.d. (doação Cinemateca)

Itália

Cinema Novo. Aut Aut, Milão, No.109-110, 1-3.1969.

Vicissitudini ideologiche del Neo-Realismo in Brasil. Em: Il neorealismo e la critica. Pesaro, 10a. Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1974 (Quaderno informativo, 57) (doação Cinemateca)

O Assalto ao trem pagador / A Falecida / Super-Nelson, l'Antropófago / I 'babalaós' resistono al sociologi / 'O Amuleto' cambiò tutto / Cinco vezes favela (fragmentos de artigos publicados no Brasil). Em: Il Cinema novo Brasileiro. 2o. I registi e i film. Pesaro, 11a. Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1975 (Quaderno informativo, 65)

Brasile: l'operaio, personaggio emergente. Em: Film 81. Milano, Feltrinelli, 1981.

Cinema brasiliano: proposta per una storia. Em: Brasile: "Cinema Novo" e dopo. Venezia, Marcilio, 1981

Pornochanchada, sentieri sullo schermo. Em: Brasile: "Cinema Novo" e dopo. Venezia, Marcilio, 1981

La pornochanchada da cio che a loro piace? Em: Brasile: "Cinema Novo" e dopo. Venezia, Marcilio, 1981

Pornografia, il sesso degli altri. Em: Brasile: "Cinema Novo" e dopo. Venezia, Marcilio, 1981

Quale storia? Em: Brasile: "Cinema Novo" e dopo. Venezia, Marcilio, 1981

A idade da terra. Em: Brasile: "Cinema Novo" e dopo. Venezia, Marcilio, 1981 (doação Cinemateca)

Lettera a Marco Giusti. Em: Marco Giusti, Marco Melani (org.). Prima e dopo la rivoluzione. Brasile anni '60: dal Cinema Novo al Cinema Marginal. Turim, Festival Internazionale

Cinema Giovanni/Lindau, 1995. p23-4.
Riflessioni su due inquadrature; *Sermões e la cultura barroca*. Em: Fina, Simona; Turigliatto, Roberto (org.). Julio Bressane. Torino: Torino Film Festival, 2002. p. 199-203

México

Brasil Hoy. Mexico, Siglo XXI, (trad. do No. 257 de Temps Modernes)

Portugal

As arqueologias de Alex Flemming. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1988. (introdução ao catálogo da exposição do artista A.F. na Galeria de Exposições Temporárias, Lisboa)

Suíça

Un nouvel acteur: l'état. Em: Cinéma brésilien 1970-80: une trajectoire dans le sous-développement. Ed. do Festival International du Film de Locarno, 1983

Uruguai

Panorama del cinema brasileño: 1964-1984. Jaque, Montevideo, No. 2, 299:1985.

Filmografia como roteirista/diretor/ator*

2017: *Giga* (ator; dir. Taciano Valério) (minissérie 4 episódios – em montagem)
2017: *Antes do fim* (ator; dir. Cristiano Burlan) (em montagem)
2016: *No vazio da noite* (ator; dir. Cristiano Burlan)
2016: *Em 97 era assim* (ator; dir. Zeca Brito)
2016: *A destruição de Bernardet* (ator; dir. Claudia Priscilla, Pedro Marques)
2015: *Fome* (ator; dir. Cristiano Burlan)
2014: *Hamlet* (ator; dir. Cristiano Burlan)
2014: *Compêndio* (ator; dir. Eugenio Puppo, Ricardo Carioba)

2013: *Pingo d'Água* (ator; dir. Taciano Valério)
2013: *Amador* (ator; dir. Cristiano Burlan)
2013: *A navalha do avô* (ator; dir. Pedro Jorge)
2012: *O homem das multidões* (ator; dir. Marcelo Gomes, Cao Guimarães)
2012: *Periscópio* (ator; co-roteirista; dir. Kiko Goifman)
2011: *Hoje* (co-roteirista; dir. Tata Amaral)
2008: *Filme-fobia* (ator; dir. Kiko Goifman)
2007: *Person* (ator - ele mesmo; dir. Marina Person)
2004: *Crítica em Movimento* (entrevista - ele mesmo; dir. Kiko Mollica)
2001: *Território Crítico* (ator - ele mesmo; dir. Ricardo Miranda)
2000: *Barra 68 – Sem perder a ternura* (ator - ele mesmo; dir. Vladimir Carvalho)
2000: *Carrego Comigo* (roteirista; dir. Chico Teixeira)
1999: *Sobre Anos 60* (diretor)
1999: *Através da Janela* (co-roteirista com Fernando Bonassi e Tata Amaral)
1995: *Um Céu de Estrelas* (co-roteirista com Roberto Moreira; dir. Tata Amaral)
1994: *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia* (diretor)
1989: *Die Farben der Vögel* (ator; produção alemã; dir. Herbert Brödl)
1981: *P.S., Post Scriptum* (ator; dir. Romain Le-sage)
1977: *Ladrões de Cinema* (ator; dir. Fernando Cony Campos)
1974: *A noite do espantinho* (co-roteirista; dir. Sergio Ricardo)
1972: *Vera Cruz* (co-roteirista e co-diretor com João Batista de Andrade)
1971: *Eterna Esperança* (co-roteirista com Paulo Emílio Sales Gomes, co-diretor com João Batista de Andrade)
1970: *Paulicéia Fantástica* (roteirista; dir. João Batista de Andrade)
1970: *Orgia ou O homem que deu cria* (ator;

dir.: João Silvério Trevisan)
1970: *O profeta da fome* (ator; dir. Maurice Capovilla)
1968: *Anuska, Manequim e Mulher* (ator; dir. Francisco Ramalho Jr.)
1968: *Brasília, contradições de uma cidade* (co-roteirista com Luís Saia e Joaquim Pedro de Andrade; dir. Joaquim Pedro de Andrade)
1967: *O caso dos Irmãos Naves* (co-roteirista, dir. Luís Sérgio Person)

* Nesta listagem muitos filmes estão faltando. Jean-Claude participou como ator, sobretudo em trabalhos de estudantes de cinema da USP, às vezes em pequenas pontas, desde 8 mm, passando por 16 mm, 35 mm e vídeos.

NOTAS

1. Esta bibliografia, gentilmente fornecida para este livro por Jean-Claude Bernardet, teve a formatação mantida como no original. Bernardet informa que os textos até 1983 foram estabelecidos pela pesquisadora Elenice de Castro e que a documentação encontra-se nas bibliotecas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, da Cinemateca Brasileira e do Museu Lasar Segall.

O livro que faz homenagem aos 70 anos de Bernardet não consta da bibliografia, mas deve ser considerado pelos pesquisadores de sua obra como: BACQUÉ, Laure; CAETANO, Maria do Rosário; MOURÃO, Maria Dora (Org.). *Jean-Claude Bernardet – Uma homenagem*. São Paulo: Imprensa Oficial/Cinemateca Brasileira, 2007.

A filmografia de Bernardet, que consta ao final foi elaborada para o livro pelos organizadores.