



BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE PROJETO MEMÓRIA ORAL

JEAN CLAUDE BERNARDET

Hoje, 22 de junho de 2007, a Biblioteca Mário de Andrade registra o depoimento de Jean-Claude Bernardet para o projeto de Memória Oral da Instituição, iniciativa esta que vem sendo desenvolvida com o objetivo de resgatar a história da Mário de Andrade de uma forma matizada através de narrativas orais dos seus mais diferentes protagonistas: antigos funcionários, diretores, colaboradores, pesquisadores, artistas e intelectuais. Na direção de captação áudio-visual desse registro, Sérgio Teichner e na condução do depoimento, Ana Elisa Antunes Viviani.

Ana Elisa Antunes Viviani: Nós gostaríamos que você iniciasse o depoimento reconstituindo o momento da sua chegada a São Paulo, resgatando os lugares que simbolizaram e sintetizaram experiências que foram determinantes na sua formação.

Jean-Claude Bernardet: O primeiro lugar onde eu pus os pés em São Paulo foi o Hotel São Paulo no Anhangabaú. É um depoimento de vida, não é um depoimento sobre a Mário de Andrade?

AE: A gente começa falando um pouco sobre a sua chegada a São Paulo, centro da cidade, suas experiências...

JCB: Bom, mas eu era adolescente, tinha 12, 13 anos naquela época. Fomos inicialmente morar na Vila Mariana, aí não deu muito certo. Depois passamos a morar longe daqui, em Socorro, para lá de Santo Amaro, perto da represa.

Eu pertencço a uma família que lia muito, os meus avós nem sempre, mas o meu pai e minha mãe liam muito. A leitura era uma coisa absolutamente diária, não

se passava nenhum dia sem que cada membro da família lesse alguma coisa. Uma das primeiras descobertas foi a Mário de Andrade, porque naquela época – não me lembro exatamente quando ela foi por nós descoberta, essa Mário de Andrade, 1950, 51, por aí – e nessa época a Mário de Andrade tinha a Biblioteca Circulante. Nós não líamos português, mas havia um acervo de livros em francês muito grande e disponível para empréstimo. Éramos quatro na família e tínhamos quatro fichas, e eu não me lembro, podíamos tirar dois livros por semana, dois livros por quinzena. Em todo caso, eu sei que uma das atividades quase semanais, provavelmente, ou quinzenais era vir de Socorro até o centro, ir à Biblioteca e devolver os livros. Eram sempre oito livros, porque eram quatro cartas, dois para cada uma, escolher mais oito para a semana seguinte. Isso durou durante anos e foi daí que eu li muitos romances, Balzac, talvez Júlio Verne – não me lembro o que eu li, mas eu sei que era absolutamente um ritual essa vinda à Biblioteca Circulante.

AE: Isso na época da sua adolescência?

JCB: Na primeira metade dos anos 1950, não sei lhe dizer quanto tempo durou isso, mas era absolutamente regular. Meu pai era amigo do diretor da Livraria Francesa, eu comecei a trabalhar em 56, mais ou menos, na Difusão Europeia do Livro e na Livraria Francesa. Mas enfim: comprar livros estava um pouco acima dos meios que nós tínhamos, de forma que a biblioteca de empréstimo foi uma base fundamental, ainda mais num meio em que se lia cotidianamente. Mesmo que meu pai voltasse para casa muito cansado, lia um livro policial que fosse, mas que lia, lia. E não só nós, os colegas do Liceu Pasteur e as famílias liam muito. A mãe de uma namorada minha era escritora, romancista; da mãe de um amigo meu, ele dizia: “Se a minha mãe não tiver nada para ler, vai ler bula de remédio”, porque simplesmente éramos viciados em leitura.

De forma que a Mário de Andrade foi um ponto muito importante e graças inclusive a um acervo, já que não líamos em português, graças a um acervo bastante consistente em francês que tanto pudesse interessar adultos como os meus pais e adolescentes, como meu irmão e eu.

AE: O senhor nos contou que na década de 1960 realizou aqui a pesquisa para o



roteiro de “*O caso dos Irmãos Naves*” junto com o Sérgio Person e depois, na década de 1980, para o livro *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. Eu gostaria de saber quais foram os estopins para que fosse feita essa pesquisa do roteiro e, depois do livro, e se o material encontrado na Biblioteca atendeu plenamente à pesquisa para esse material?

JCB: No “*O caso dos Irmãos Naves*”, o que procurávamos aqui eram jornais. A pesquisa teve várias direções, inclusive na própria cidade de Araguari, onde o caso aconteceu; junto ao próprio advogado que ainda estava vivo, as atas do processo que tinham sido publicadas e, aqui, o que eu vim procurar foram revistas e jornais de época.

Não sei se continua a existir isso: nós éramos colocados na torre, em que havia pequenas salas, que eram emprestadas durante um certo tempo, fazendo com que não tivéssemos, como numa sala de leitura normal, que a cada fim de sessão de trabalho devolver o material. Então o material ficava lá nessa sala. E, sim, muita coisa foi encontrada aqui, 30, 40 anos depois, não sei lhe dizer exatamente o que, mas eu sei que muita coisa, não só da repercussão desse caso judicial na imprensa paulista, como encontramos na imprensa mineira, provavelmente da capital, não sei dizer se de Araguari ou não, mas encontramos muita coisa, de forma que foi uma base.

E quanto à outra pesquisa, uma das coisas que me interessava nesse livro que eu fiz com a Maria Rita Galvão, era uma revista do Partido Comunista - agora esqueci o nome dessa revista - porque nos interessava perceber o contexto da ideologia nacionalista no âmbito cultural e, especialmente, cinematográfico. Eu sabia que o Nelson Pereira dos Santos tinha feito declarações nos congressos de cinema no início dos anos 1950. Essas matérias estavam comentadas ou reproduzidas nessas revistas, que tinham sumido daqui do centro e que foram reencontradas na biblioteca de Santo Amaro. Como que chama, *John Kennedy*? E não estava tão à disposição assim do público: precisava fazer uma solicitação especial, marcar horário, mas, isso feito, eu tive acesso àquilo que eu procurava, sim. Eu esqueci o nome dessa revista, é uma revista famosa dos anos 50.

AE: Mas você continuou frequentando depois a Biblioteca?



JCB: Independentemente disso, sim. Frequentava não só por causa dos dicionários, enciclopédias, como também de determinados livros. Só que ultimamente menos, muitíssimo menos. Não só porque estou atingido por uma doença que me dificulta a leitura, como também pela total desatualização da Biblioteca nas últimas décadas, eu tenho impressão. Uma das coisas que eu acho que seria interessante, inclusive, era a Biblioteca valorizar mais o seu acervo de século XIX e primeira metade do século XX, que tem muita coisa, além de preencher as falhas. É absolutamente inacreditável que uma cidade como São Paulo não tenha uma grande biblioteca. São Paulo teve a *Mário de Andrade*, mas ela entrou numa fase de decadência muito grande. É absolutamente fenomenal isso, porque mesmo a USP¹ não tem, já que todas as bibliotecas estão atomizadas nas várias unidades. Não há uma grande biblioteca onde você possa ir com 95 por cento de chance de encontrar o que você procura. Aqui nem mesmo em português você encontra, se você procurar romancistas mais jovens aqui você não acha.

De forma que atualmente ela não se tornou muito atraente por causa disso. Mas se você procurar livros mais antigos – até 1960 – aí sim pode encontrar coisas muito interessantes.

AE: Jean-Claude, a cidade de São Paulo viveu uma efervescência cultural muito grande na década de 1950, 60, com as bienais de arte, os teatros, as faculdades de ciências humanas aqui no centro. Eu gostaria de saber se você participou dessa efervescência, como foi seu envolvimento com isso tudo?

JCB: Eu começo a aparecer nesse panorama no final da década de 1950. Com a minha família, íamos ao TBC², íamos ao teatro, ver a Cacilda Becker, a Cleide Yáconis, o Ziembinski, mas como espectadores. Íamos bastante ao centro lá de longe, de Socorro. Inclusive frequentávamos bastante o cinema Jussara na época, atualmente Dom José de Barros, se não me engano, que era uma sala que projetava muitos filmes europeus, italianos, franceses. Então era um ponto de atração: juntamente com a *Mário de Andrade* havia o Jussara. Na segunda metade dos anos

¹ Universidade São Paulo

² Teatro Brasileiro de Comédia



50, eu trabalhei na Difusão Europeia do Livro. Eu trabalhei como secretário, depois como vendedor na *Livraria Francesa*. Eu tenho uma relação muito intensa com o livro.

A partir de 59 e 60, eu vou me deslocando e passo a trabalhar mais com cinema, passo a trabalhar na Cinemateca. E a primeira coisa que eu fiz – aliás, a única coisa que eu fiz na Cinemateca – foi trabalhar na biblioteca. Eu não me lembro se na época a biblioteca da Cinemateca já tinha um acervo e se já estava classificado. Eu não me lembro se eu vim aqui na Mário de Andrade pedir orientação sobre a classificação numérica, o 710, o 790, etc. Eu acho que eu vim aqui, sim. Eu fui orientado por alguém nessa época e na biblioteca trabalhavam duas pessoas: o Maurice Capovilla e eu, que cuidávamos da biblioteca, que era livros e também hemeroteca; recortávamos os jornais do dia com as matérias pertinentes.

AE: Houve algum momento em que você sentiu a perda do estranhamento da cidade, quando ela deixou de ser estranha e realmente você se volta para ela, se houve esse deslocamento de sentimento em relação a cidade?

JCB: Não, acho que a gente sempre se sentiu relativamente bem em São Paulo. Claro que quando chegamos, o gigantismo já no final dos anos 1940, em 49, o gigantismo da cidade era um pouco amedrontador, as distâncias muito grandes. Então para ir de Socorro até o Liceu Pasteur, que ficava na Vila Mariana, e voltar para lá todo dia, eram horas de bonde lotadíssimo, uma precariedade de transporte, que não mudou muito, continua a mesma coisa. Eu acho que a cidade tem essa vantagem de ser uma cidade muito diversificada pela presença de imigrantes estrangeiros e de migrantes brasileiros, de forma que os imigrantes acabam se encaixando com uma certa facilidade, sim.

AE: Jean-Claude, uma curiosidade: quando você volta para a França, em que contexto foi e se houve o sentimento do estranhamento ou de retorno à origem; ao seu país?

JCB: Nós chegamos ao Brasil em 1949. A primeira vez que eu voltei à França foi em 1973 ou 74. Eu acho que um misto da ideia de retorno, mas também de



estranhamento, porque essas duas raízes existem simultaneamente. Eu continuo falando francês, mas desde o momento em que nós saímos da França a língua se transformou, a língua evoluiu, com setores absolutamente novos, como a informática. Quando eu volto para Paris, sim, tem uma espécie de imersão, uma espécie de banho linguístico, que volta a ativar os reflexos da linguagem, que eu sinto que a gente tende a perder e, por outro lado, o estranhamento, sim, na medida em que tem palavras novas, expressões que se usavam e que caíram em desuso, se tornaram meio obsoletas, então as duas coisas funcionam simultaneamente.

AE: Em 1964, sua vida passou por três momentos marcantes: o seu casamento, a sua ida para a Universidade de Brasília, e acho que quando você se naturaliza brasileiro, e nesse mesmo ano a gente tem o fatídico golpe militar. Como foi ter os seus direitos cassados, tirados de você?

JCB: Eu vou para a UNB em 1965 e não em 64. Eu casei em 64, e eu e a minha mulher vamos para a UNB em 65. Em 65 houve a grande crise da UNB, no final do segundo semestre de 65, e aí voltamos para cá. Mas eu não tive os meus direitos cassados, não. Eu entrei na USP, começaram a me testar, me contrataram em 67. O que me atingiu foi depois o AI-5, isso em 69, aí sim, eu não tive mais o direito de ensinar em universidades públicas. Havia uma espécie de aposentadoria manca, era isto; não podíamos receber dinheiro do Estado sob qualquer forma que fosse. Como uma grande parte dos filmes recebem grande parte do dinheiro do Estado era impossível trabalhar. Aí, em 69, sim, fui atingido, mas 64 não. Em 64, na hora do golpe fui meio perseguido aqui em São Paulo e me escondi no interior do Estado. Mas depois voltei para cá e até 69 consegui sobreviver.

AE: Como foi ir para Brasília, uma cidade que naquela época era muito recente, muito nova?

JCB: Ah, foi ótimo. Eu já conhecia Brasília, tinha ido lá em 61, se não me engano. Apesar de nós estarmos na universidade, depois do golpe de 64, a universidade ainda tinha um espírito desbravador, um espírito de inovação, de luta. A cidade já tinha alguns anos, porém, ainda era uma cidade nova, ainda era uma cidade a ser



compreendida e descoberta, na sua novidade. Havia um espírito de empolgação, de se entregar totalmente ao ensino, à transformação da universidade, da sociedade. Isso até aproximadamente outubro, novembro de 65, quando o corpo docente se demite, a demissão dos duzentos e tantos professores.

Foi uma experiência excelente, tivemos muitas greves, mas a vontade de trabalhar, de estudar, de se relacionar com os alunos, e a vontade dos alunos era uma coisa tão intensa, que a gente não dava aula na hora das aulas porque estávamos em greve, porém dávamos aula à noite. Inúmeras vezes eu dei aula até a meia-noite. Pelo menos assim mantinham-se as atividades sem furar a greve. É claro que aquilo não valia crédito, mas projetávamos filmes, discutíamos, respeitávamos um programa. Havia em Brasília um espírito muito intenso, assim...

AE: E depois o processo decisório de se fazer um curso de cinema na USP, você participou? Como foi?

JCB: Não. Quando eu vim para a USP, a ECA³ – que na época se chama ECC (Escola de Comunicações Culturais) – já existia. Havia um departamento que juntava teatro, rádio, televisão, cinema e foi para esse departamento que eu fui convidado, mas a decisão de fundar a ECA foi uma decisão da Reitoria.

AE: Mas o curso de cinema, no caso, porque se não me engano foi um processo decisório nessa época que se fecha na época a UNB...

JCB: Bom, enfim, tem muitas interpretações para isso. Seria necessário falar com outras pessoas, como Antonio Candido. Houve provavelmente, primeiro, uma necessidade de se fundar escolas que se relacionassem com a era das comunicações. Já que só o jornalismo tinha uma escola, isso era uma necessidade. Uma outra necessidade que, pelo visto, a USP tinha era uma necessidade de se tentar esvaziar os cursos de Ciências Sociais e Filosofia, onde se concentravam os alunos mais inquietos, que mais incomodavam, e de atirar esses jovens para uma área sedutora, onde, porém, eles estariam controlados. Então, a decisão tem uma

³ Escola de Comunicação e Arte



dinâmica interna da própria USP, mas por outro lado no Brasil, mais ou menos nesse período, vão se fundar uma série de cursos nesse sentido. E o primeiro curso profissionalizante de cinema é o curso da Universidade de Brasília, em 65, que durou pouco, durou aproximadamente uns oito meses, mas foi a primeira vez que uma universidade resolveu fazer um curso com a finalidade de formar profissionais na área de cinema.

AE: Numa entrevista há cerca de duas semanas no *Estadão*, você menciona que muito do que se escreve sobre cinema é, na verdade, em cima do enredo, que não se trabalha muito com a materialidade e a concretude dos filmes, que é a sua busca. Então eu queria saber se não seria isso no caso do cinema brasileiro porque existe uma aproximação muito grande com a literatura e ainda da televisão com a literatura. Queria saber se seria isso, o que você acha?

JCB: O que eu disse lá para o Antônio Gonçalves Filho é que, em geral, quando as pessoas escrevem sobre filmes ou conversam sobre filmes, a maior parte do tempo conversam sobre enredos, ou seja, tomam o cinema como uma grande máquina narrativa: o que de fato ele é, e se voltam para aquilo que é contado. É isso basicamente que se comenta, o que é contado, tomando os personagens encarnados por atores e atrizes como pessoas. Isso faz com que os recursos de linguagem do cinema sejam usados, sejam instrumentalizados em função da narrativa; são instrumentos da narrativa. O cinema continua sendo isso: uma grande máquina de narrar.

Ele foi a grande fonte de ficção do século XX, depois entrou a televisão, e faz tempo, já nos anos 60, mas eu acabei acirrando mais esse desejo de um cinema poético em que os recursos de linguagem não fossem cabides de significação, mas que os próprios recursos de linguagem fossem a expressão das obras. Então eu valorizo obras como o filme *Five* do iraniano Kiarostami, que me parece realmente uma grande obra, mas que esvazia a sala. Eu sei que não dá para substituir a grande máquina narrativa que está aí por esse tipo de filme, nem pedir para o espectador: “Por favor, pare de se interessar por isso e passemos para outra coisa”.

No entanto, eu acho que isso se insere dentro de uma história que começa pelo fato de que nunca os artesãos e os cientistas que trabalharam sobre a máquina



de produzir imagens animadas na sua reprodução, pensaram em fazer uma máquina de contar histórias. O problema era a reprodução do movimento e foi a ficção que se apoderou com muita força dessa máquina e que disse: “Essa máquina é minha” e se tornou, essa ficção, praticamente hegemônica. Porém, durante toda a história desse grande cinema de ficção, há uma produção de filmes que divergem dessa tendência. Isto desde os anos 1920, os anos 1910 até hoje, filmes e cineastas que não querem colocar os seus filmes a serviço do enredo, da trama, da narratividade, isso sempre houve. Nos anos 20, havia por parte da chamada vanguarda uma luta contra a literatura e vários deles, a Germaine Dulac, por exemplo, falava do cinema como uma música visual. Só que a própria Dulac acabava fazendo filmes de ficção, porque era com filmes de ficção que ela conseguia sobreviver e se manter no meio profissional porque essa máquina de ficção rejeitava com bastante sistematicidade – e até violência – os filmes que não se enquadravam dentro dos seus propósitos. Isso sempre existiu nos Estados Unidos, na Europa.

AE: Como você vê hoje o uso das imagens digitais, que são tão fáceis de serem utilizadas, mas ao mesmo tempo manipuláveis, que facilitariam isso, mas, ao mesmo tempo, também existe a contrapartida...

JCB: Eu pessoalmente não tenho nada contra as imagens digitais, inclusive porque na minha situação de vista são as projeções digitais que eu vejo mais, que eu vejo melhor porque são mais luminosas que projeções em película. As imagens digitais, o seu uso e o seu futuro dependem dos projetos que artistas e cientistas tiverem. O programa não está na tecnologia, assim como não estava na produção dessas máquinas de filmar do fim do XIX o projeto de contar histórias. Aquilo foi o projeto cultural que direcionou, em um determinado sentido, o uso dessas máquinas. E com o digital, acredito, será a mesma coisa. E tem trabalhos em digital que não se diferenciam em nada do de película; simplesmente se usa o digital por ele ser mais manipulável, mais barato, enfim uma série de coisas. O que não quer dizer que não haja trabalhos específicos, há também, mas depende de como os artistas e produtores vão aproveitar a potencialidade técnica desses equipamentos novos.



AE: Voltando um pouco essa questão anterior. Em 2003 teve um debate no Centro Cultural São Paulo com o Ismail Xavier a respeito do cinema brasileiro e o papel do verbal no documentário brasileiro, então qual seria o lugar da palavra no documentário brasileiro?

JCB: Foi um dos pontos assim da minha batalha com os documentaristas. Esse cinema de fala, ele aparece na história do cinema, aproximadamente, no final dos anos 1950 e nos anos 60 ele se desenvolve. No Brasil é extremamente interessante verificar esse cinema que vai tomar a forma básica da entrevista; ele é extremamente interessante, porque ele coloca na tela formas de falar que o cinema desconhecia completamente. Porque até então o cinema documentário tinha a voz do locutor feita em estúdio ou então as vozes dos atores e atrizes mas, pela primeira vez, filmes como *Maioria Absoluta*, *Viramundo*, passam a falar pessoas que nunca tinham falado no cinema e passam a falar um português que o cinema naquela época desconhecia, uma total descoberta. Esse cinema da fala foi muito criador e renovador nesse momento.

Depois a entrevista é encampada pela televisão e a entrevista acaba sendo algo absolutamente mecânico. Agora se coloca um sujeito falante, uma câmera na frente do sujeito falante e ao lado uma pessoa que faz perguntas. Isso se tornou um modelo tão dominante que eu acabei entrando em guerra contra isso. Primeiro, porque não é a fala da subjetividade como alguns cineastas querem, é uma fala motivada, sim; é uma fala estimulada, sim; é uma fala controlada inclusive por quem fala: “Vou responder ou não as suas perguntas. Se vou responder é da forma como eu quiser”. E esse triângulo da câmera, o falante e o interrogador, se tornando hegemônico, isso fez com que os documentaristas deixassem de lado o que alguns vêm chamando de cinema de observação e também as relações inter pessoais entre pessoas filmadas. Na situação em que nós estamos agora, a relação é totalmente gerada para a feitura desse filme, vídeo. No cinema de entrevista, o cineasta, o documentarista é o ponto central, é ele que decide fazer a entrevista, onde e quando, ele que decide do roteiro e você mesma me falou que teve dificuldade para elaboração do roteiro de perguntas. É um cinema hiper controlado.

Quando você vê um filme como o *Nelson Freire* do João Moreira Salles e a relação dos dois pianos, do Nelson Freire com a sua amiga, pianista também, cujo



nome eu esqueço agora, e como ambos se relacionam, você vê aí uma cena, que você diz, bom, o cinema brasileiro perdeu isso há muito tempo, porque a entrevista é sempre a relação com quem motiva a entrevista. No caso você e o cinegrafista, a interação entre outras pessoas que o cinegrafista pode captar pela observação: isso o documentário brasileiro praticamente perdeu.

Eu trabalho com algumas pessoas, discutindo montagem, como a pessoa, em especial, Evaldo Mocarzel, no sentido de tentar recuperar o cinema de observação: como estão as pessoas, o que elas fazem, os seus gestos, as suas falas, independentemente da provocação feita pela mecânica da entrevista. Daí a dizer que eu sou totalmente contra a entrevista, não. Eu sou contra essa entrevista hegemônica, que, inclusive, eu entendo porque ela é feita: ela é muito barata. É muito mais fácil, isso não custa nada. O que está aqui é uma máquina, duas pessoas e eu. Aquilo não custa nada. Isto é uma situação barata, eminentemente controlável. Você controla o tempo, você controla o horário, o lugar, enquanto o cinema de observação você vai filmando e não sabe se você vai naquele dia conseguir material, se vai acontecer, se não vai acontecer. É um cinema de risco que evidentemente exige maior profissionalismo, maior formação do documentarista e também maior orçamento. Você pode ficar dias na rua e não vai acontecer nada, um belo dia vai acontecer.

AE: Um pouco sobre isso, eu li um texto que acho que foi fruto de um debate, que você fala de um filme do Kiko Goifman, o *33* e o da Sandra Kogut, *O Passaporte Húngaro*, em que esses diretores tentaram dar um ar de espontaneidade no filme, mas que no trabalho de montagem, na verdade, existe um jogo entre a pessoa, o diretor e o personagem. Você acha que seria possível fazer uma analogia com as ficções autobiográficas?

JCB: Sim. Um dos projetos que nós temos é transformar as nossas vidas em narrativa, que seja o Kiko Goifmam, que seja a Sandra Kogut, cujos filmes são ótimos, ou que seja o *Big Brother*, ou que seja o que estamos fazendo aqui. Eu também estou transformando a minha vida em narrativa aqui. Transformando tudo isso em palavras que vão se seguindo numa determinada ordem, com respeito à sintaxe, à gramática. Eu acho o projeto, como o da Sandra, extremamente



interessante e eu acho que é essencial, porque uma das coisas que nós queremos fazer atualmente é nos transformar em narrativa à medida que nós vamos vivendo. Isso, me parece, é uma das razões pelas quais o documentário tem tanto sucesso atualmente. Se você pega um filme como o da Sandra, o *Passaporte Húngaro*, ou o *33*, que você citou, é impossível dizer que esses filmes sejam documentários como se dizia há quinze, vinte anos atrás se falava em documentário. É impossível dizer que sejam ficção como se entendia a ficção, já que é o próprio passaporte da própria Sandra de que se trata. É, portanto, uma ficcionalização da vida vivenciada, essa vida vivenciada passa nos moldes da ficção. Eu acho que é um dos nossos grandes projetos atualmente, os *blogs*. Tudo isso faz parte disso...

AE: Eu ia até perguntar sobre o seu *blog*.

JCB: Eu estou meio deprimido atualmente e o *blog* está parado há umas três semanas, mas eu vou tentar voltar. O *blog* eu fiz, eu tenho escrito textos sobre cinema que eu vou deixando no computador, inclusive novos textos que eu escrevi sobre Kiarostami. Um amigo me sugeriu o *blog* para poder colocar esses textos à disposição. Aí eu achei uma ideia interessante e fizemos o teste de colocar um texto não muito longo e o *blog* não aceitou, porque era muito extenso. Bom, então eu falei: “Vamos cortar em dois”, ele não aceitou, tivemos que cortar esse texto, que não é muito longo, em cinco. Eu acho que o *blog* aceita textos muito mais curtos, eu tenho que entrar numa outra dinâmica na qual talvez eu ainda não tenha entrado. Mas essa ideia de passar para o *blog* textos que estão no computador, que são textos não muito longos, mas são pequenos ensaios, isso não deu certo.

AE: Você costuma ler o que as pessoas deixam nos comentários?

JCB: Eu leio. Primeiro eu não sei como responder do ponto de vista técnico, eu leio com muita dificuldade... Tem um programa para ampliar as letras, mas assim mesmo eu tenho que olhar com lupa. Esse *blog* foi construído com um amigo que, a princípio, eu não responderia às pessoas, porque a leitura me é extremamente difícil, eu estou atingido por uma degeneração da retina.



AE: Um pouquinho sobre Kiarostami; bem no começo do livro *Caminhos de Kiarostami*, você escreve que o pensamento em hipertexto permite uma configuração outra que não a do pensamento linear. Seria também talvez um dos motivos que o levou a construir o *blog*? A própria constituição do livro...

JCB: A constituição do livro, sim, realmente é isso... O *blog* não, o *blog* era para tirar do computador e disponibilizar, mas artigos que já estão lá. Tem artigos sobre vários assuntos, quase prontos, outros sobre pintura, uma coisa sobre a qual eu escrevi bastante que era sobre a crítica de arte, de cinema com as palavras. A indisposição de vários críticos de arte com as palavras, porque a gente se dá conta que as palavras não dão conta do objeto comentado. Mas isso é um problema que eu tenho de há muito, muito tempo e que é, digamos, a grande diferença entre a crítica literária e a crítica de artes plásticas e cinema. A crítica literária, seja de poesia ou de prosa, já que ela trabalha no mesmo veículo, ela pode inserir no seu texto partes do texto comentado. É possível você citar uma frase do Machado de Assis para mostrar como a frase está construída. Essa transposição de partes da obra na crítica, no comentário ou na análise, quando se trata de cinema ou de artes plásticas não é possível. Então é um abismo. O texto vai se aproximando, mas nunca chega lá.

Nos anos 1970, o Cláudio Kans e eu elaboramos dois projetos, digamos assim, de análise: comentários cinematográficos sob a forma de filme. Um era sobre o tema da utopia no cinema novo, no cinema dos anos 1960, como o pensamento utópico, usando os trechos dos próximos filmes que juntávamos. É sabido que muitos filmes acabam com estradas, com um personagem que vai, caminha em direção a uma sociedade desejada, melhor. Então é uma manipulação dessas imagens, mas ninguém quis produzir, ninguém se interessou por isso. Posteriormente, eu fiz um trabalho sobre o Bressane e sobre, digamos, os traços estilísticos dos primeiros longas-metragens de Bressane; fiz isso em vídeo, tem um texto poético que foi dito pelo Othon Bastos e fiz inscrições sobre a tela para marcar o movimento de câmera, chamando atenção. Botei um relógio para dar ideia de tempo, de duração, já que o Bressane trabalha com planos muito longos. Essa é uma pesquisa, digamos, a análise pela imagem que foi financiada pela FAPESP⁴.

⁴ Fundação do Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo



Tinha várias pessoas fazendo isso, eu fiz uma parte. Só que eu tive que trabalhar com as VHS da ECA, as quais já estavam hiper desgastadas e toda vez que eu ia fazer alguma coisa eu tinha que fazer uma nova geração. Ou seja, o resultado final é tecnicamente péssimo. Existem algumas cópias, o Bressane tem uma, eu tenho uma, deve ter uma na ECA, uma na FAPESP, porém valeu como experiência. Na França tem críticos, em particular o Jean Rouch, que trabalhou bastante essa possibilidade do comentário audiovisual do filme.

AE: Existe alguma experimentação artística contemporânea que o desafie? Você estaria envolvido em alguma atualmente? Há alguns anos atrás parece que você estava fazendo um diálogo com artes plásticas, fotografia...

JCB: Pois é, eu fiz algumas fotografias. Eu gosto de fotografar, mas não vai muito além disso. Fiz um trabalho sobre o tema da janela, que também está no computador, porque eu acho limitador você estar muito especializado. Eu acho que se, por um lado, o fato de você estar especializado tem algumas vantagens, por outro lado, tem desvantagens, porque você mal sabe o que está sendo feito ao lado da sua especialização. Eu tinha feito um trabalho e levantei muito material, que é a janela, porque a janela aparece muito nos romances, na poesia, no cinema, no teatro, nas artes plásticas nem se fala. Através de uma forma como essa, era possível se apurar os fenômenos culturais; independentemente da especialização do meio de expressão.

Eu trabalhei, então, sobre isso e por outro lado esse pequeno livro que eu escrevi, a *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, mostra que a história da cultura não pode ser escrita quando restringida a um único filão, quer dizer, você não pode escrever a história do cinema se você não estabelecer relações com a imprensa, a literatura, muitas coisas. A necessidade de se especializar é necessário para você se aprofundar, mas evitar a cadeia, a prisão.

AE: Um pouquinho, voltando no Kiarostami, eu li também um texto de alguém que fala que o fato de você analisar o Kiarostami, de você ter dedicado uma obra a analisar o Kiarostami, significou um momento de ruptura na sua trajetória como crítico do cinema nacional. Você entende isso dessa maneira também? Foi um



processo que você estava passando, que culminou com o cinema do Kiarostami?

JCB: Olha, é uma pergunta que eu também me faço porque praticamente tudo que eu escrevi, praticamente todos os livros, falam sempre de cinema brasileiro. Eu escrevi esse livro porque eu gostava muito dos filmes do Kiarostami. Alguns deles, fiquei muito marcado e pelo desejo de escrever sobre aquilo que estava me marcando afetivamente, não escrever uma coisa que eu me sentisse quase no dever de escrever. Por outro lado, o Kiarostami, do ponto de vista cinematográfico, ele é muito pouco pesquisado. Ele é mais uma experimentação de ensaio literário do que um livro sobre Abbas Kiarostami.

Um comentário que eu gosto muito sobre o livro é um comentário da Flora Sussekind, da Casa Rui Barbosa, que escreveu um artigo. Ela mal se refere a Kiarostami, é a pessoa que melhor leu, dentro do que eu penso do livro, que é melhor ler este livro como um ensaio literário, porque o assunto é quase um pretexto para você circular por temas, fazer essas associações. O Mário Chamie me disse desse livro – aliás, eu não sei se é um elogio ou não, aliás, preciso perguntar para o Mário – em todo caso, ele disse: “Você inventou o ensaio-conversa”. O ensaio-conversa, pelo que eu entendi, significa que se circula por vários temas que não se aprofunda em nenhum.

O que aconteceu com esse livro foi que o público sério que eu tinha em outros livros não se interessou muito pelo Kiarostami. Não teve muita repercussão. Por outro lado ganhei um outro público, inclusive um público jovem que adorou a forma. Pessoas que me disseram que o livro era muito gostoso de se ler, essas pessoas se referiam mais à dinâmica da leitura do que propriamente ao Kiarostami. As pessoas não falavam das informações trazidas a respeito dos filmes do Kiarostami, mas sim o prazer da leitura, dessa leitura sinuosa, muito menos sisuda do que eu tinha escrito até então. O Kiarostami vai muito nesse sentido.

No “*Acervo Geral*”, que é um livro de 1870 aproximadamente, que por acaso eu tinha encontrado, citado na correspondência, não me lembro de quem, de algum expressionista famoso, não sei se foi o Monet que citou esse livro, e estava aqui na coleção. Então falei com ele no sentido de que vocês têm obras absolutamente inesperadas. Haveria todo um trabalho para se fazer, de valorização; esse livro não está em livros raros. Isso é uma coisa. Uma outra coisa que eu discuti com ele é o



seguinte: este livro está no acervo geral e pode ser manipulado por qualquer pessoa que ponha a mão nele. O livro da Ana Tereza Fabris que está no mercado, que se encontra na seção de artes, você não pode tirar, não pode tirar xerox. Você não tem acesso de manhã porque só abre ao meio-dia, o que quer dizer 13:00h, e não há nenhum motivo para um livro da Coleção *Estudos e Debates*, publicado pela Perspectiva, se encontre numa seção da biblioteca que você não pode consultar de manhã ou não possa tirar xerox. Eu achava que precisava pensar uma outra coisa no sentido de que esse livro que eu descobri por mero acaso, a sua presença deveria ser valorizada. Primeiro, esse livro é uma história muito interessante, como manual de pintura industrial ele só pode interessar a historiadores porque evidentemente o que se pensava das técnicas de arte industrial em 1870 hoje não são mais, mas que curiosamente ele, livro, tinha virado um monumento de história da pintura, de artes plásticas. Esse livro, então, mereceria ser daqueles que deveriam ser consultados com maior dificuldade, para poder proteger o objeto, etc.

Eu achava que havia um certo descompasso. Quando eu cito o livro da Ana Tereza Fabris é porque me foi proibido tirar xerox de um livro da *Debates* ou da *Estudos* porque é um livro da Seção de Artes, isso achei que era tremendamente burocrático e não tanto voltado para os objetos reais. Até porque, inclusive, se estragar um livro da Coleção *Debates* da Perspectiva não é nenhuma catástrofe.

AE: Como você descobriu esse livro?

JCB: Como que eu descobri isso... porque eu estava fazendo alguma coisa em relação a cores, eu estava procurando um livro citado. Isso vem, digamos, no bojo da janela que eu fui levado a ler a correspondência de vários..., eu não lembro de quem, eu não lembro que correspondência é essa mais perto do final do XIX. Devo ter levantado alguns títulos citados, devo ter achado pouca coisa e aqui achei esse livro. Eu não lembro, mas eu sei muito bem que passei uma folha para o Bruno⁵, dizendo a cópia do livro, título, todas as referências e ele me respondeu evidentemente, que se ele fizer isso, livro por livro, não acaba nunca, tanto mais tem uma grande parte de livros que não foram catalogados. Está certo.

⁵ curador da Seção de Raros



AE: Jean-Claude, a gente está terminando, eu gostaria de saber o que você acha desse projeto de revitalização do centro da cidade de São Paulo e como a Biblioteca Mário de Andrade poderia...

JCB: Boa pergunta. Eu acho que isso deveria ser perguntado mais a vocês do que a mim. A pergunta a se fazer é: em função de que a biblioteca e em que circunstâncias a biblioteca se torna uma atração? Nos anos 1950, por exemplo, com a minha família, o fato de haver uma biblioteca circulante - cuja entrada era pela Avenida São Luís - era um ponto de atração tão forte que vínhamos lá de Socorro só para buscar esses livros. Outro momento foi a presença da Maria Antônia, da Faculdade de Filosofia, fazendo com que os estudantes viessem aqui estudar, porque havia nos anos 1950, 60 uma grande dificuldade de encontrar mesas, tinha que fazer filas.

Há uma relação de possibilidade da função da biblioteca dentro da área que ela se encontra e, por outro lado, outra forma de atração que independe da localização. Como muito provavelmente as universidades foram criando suas bibliotecas, talvez essa não seja tão necessária. Uma questão que eu me coloco é a seguinte: a Mackenzie, que está próxima daqui, que está em expansão, ela tem as bibliotecas suficientes para os estudantes, ou seja, eles não precisam se deslocar para cá. Então são perguntas que eu não sei responder. Se há outros projetos de escolas e universidades que se instalariam no centro?

Agora, uma coisa que acho, eu, pessoalmente, muito ligado a livros, é que a reanimação da biblioteca não significa só colocar pessoas aqui dentro, fazendo palestras ou concertos, ou coisas desse tipo, atividades que podem ser interessantes, mas sim, vincular as pessoas ao acervo. Isso supõe uma divulgação do acervo, que eu não sei como poderia ser feito, junto a quem, mas supõe uma atualização do acervo, enquanto biblioteca, de uma maior facilidade de acesso eletrônico para identificar os livros existentes. Bom, esse sistema de fichários tem que reconhecer que...

AE: Obrigada, professor.

JCB: Eu não sei se foi muito útil, mas enfim...

