

ENTREVISTA: JEAN-CLAUDE BERNARDET

CRÍTICO, ROTEIRISTA, ATOR, *ENFANT TERRIBLE* DO CINEMA NACIONAL





Bernardet conversa com a equipe da Revista Adusp no seu apartamento do Edifício Copan, no centro de São Paulo

O crítico e cineasta Jean-Claude Bernardet, professor da então Escola de Comunicações Culturais da USP (ECC, hoje ECA), tornou-se um dos alvos da Ditadura Militar iniciada em 1964. Ainda jovem, recém-ingressado no curso de Cinema da USP, ele foi incluído numa relação de vinte e quatro pessoas, na sua maioria docentes da USP, compulsoriamente aposentadas por decreto do ditador marechal Arthur da Costa e Silva, de 29 de abril de 1969, baseado no Ato Institucional nº 5 (editado em dezembro de 1968). A medida também interrompeu suas atividades docentes na UnB.

Supõe-se que o responsável imediato pela arbitrariedade cometida contra Bernardet tenha sido o então diretor da ECC, Antonio Guimarães Ferri (1923-1998), que teria pedido ao reitor licenciado Gama e Silva (1913-1979), ministro da Justiça, que incluísse na lista, ainda, os nomes do professor Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977) e do coordenador do curso, Rudá de Andrade (1930-2009). “O Paulo pertencia a uma certa aristocracia e por isso era meio difícil cassá-lo. O Rudá era filho do Oswald de Andrade, um escritor indiscutível, e também era difícil cassá-lo. Mas eu não. Eu poderia ser cassado à vontade. E fui”, relata Bernardet.

Ele retornaria à ECA em 1980, beneficiado pela Anistia, sem lamentar a longa ausência, tanto pelas ricas atividades que desenvolveu fora da universidade como pela relação conflituosa que mantinha com o corpo docente da escola na década de 1960. Foram “onze anos maravilhosos”, nos quais atuou como crítico de cinema no semanário alternativo **Opinião**, viajou pelo país a serviço do Instituto Goethe, organizando seminários e conhecendo cineclubes de vários Estados, escreveu **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**. Aposentou-se em 1998, mas manteve alguns orientandos.

Quando requereu contagem de tempo para efeitos de aposentadoria, num primeiro momento a USP encurtou o período. “Fazendo o cálculo dos anos, percebi que eles tinham calculado a partir da Lei da Anistia, do retorno. E aí eu disse que meu contrato datava de 1967”. Como o departamento de pessoal não encontrava o contrato, Bernardet resolveu promover um escândalo na sala, falando em voz alta. “Eu tinha mais ou menos escrito o discurso. ‘Fui aposentado pelo AI-5. Tenho os mesmos direitos de todos esses professores da lista que voltaram com a Lei da Anistia. E há um professor que se aposentou e está na lista, e esse professor se chama Fernando Henrique Cardoso [à época, presidente da República]. Então, eu tenho todos os direitos que tem o Fernando Henrique Cardoso’. O meu contrato foi encontrado em três dias”.

A indenização obtida permitiu-lhe adquirir um imóvel no Copan, que um amigo lhe oferecera. “Negociamos e comprei esse apartamento. Nunca tinha tido nada. A um ponto em que, no Rio, morava num cubículo. Tinha uma máquina de escrever da Olivetti. Não tinha mesa, não tinha nada. Eu escrevia meus artigos ajoelhado. Quando os joelhos doíam, eu sentava na cama, botava a máquina assim [mostra], até eu me cansar”.

Em junho de 2016, quando estava prestes a completar 80 anos de idade, Bernardet concedeu extensa entrevista a **Pedro Estevam da Rocha Pomar**, **Vinicius Crevilari** e ao repórter-fotográfico **Daniel Garcia**. A seguir, os principais trechos da conversa.



Relação com o corpo docente da antiga ECC-USP foi difícil

Revista Adusp. O que é cinema, Jean-Claude Bernardet?

Jean-Claude Bernardet. *O que é Cinema?* é o título de um livro de André Bazin, mas também é o título de um livro que faz parte de uma coleção. Quando a Editora Brasiliense e o Caio Graco Prado criaram a coleção *Primeiros Passos*, o título de cada livro seria “*O que é ...?*” (Cinema, Teatro, Ideologia...). É um título bastante afirmativo e arrogante, mas não tinha outra opção, é o selo. Isso foi bastante discutido — eu fiz parte dos dez primeiros autores, tinha a Marilena Chauí, não me lembro exatamente quem eram os outros — mas é tipicamente um projeto de editor. Então, quando ele escolheu alguns

escritores, e expôs o projeto dele, pediu que lhe entregássemos umas doze páginas, porque ele queria ver a quem a gente se dirigiria, quem seria o público leitor, como a gente escreveria... Fiz isso, mas fomos muito criticados por ter feito isso, porque parecia uma censura do editor, que o autor tivesse que submeter o texto a ele, que o editor eventualmente pudesse recusá-lo ou sugerir modificações.

Revista Adusp. Você explicou o livro, mas afinal de contas: o que é cinema?

JCB. Bom, eu lhe perguntaria o que é literatura. Porque com o cinema acontece mais ou menos a mesma coisa. Atualmente, são imagens animadas acompanhadas de

som. Da mesma forma que a literatura são palavras encadeadas, com um sistema de pontuação. Mas isso pode resultar em Guimarães Rosa ou em Paulo Coelho. E no cinema é a mesma coisa. Então, eu luto bastante contra essas expressões muito genéricas, que ao meu ver indicam mais o aparato técnico do que propriamente uma produção social, artística. Porque o cinema pornográfico é cinema, assim como o *X-Men* também é cinema, da mesma forma que é o que estou fazendo atualmente na ECA, uma pesquisa de montagem com alguns filmes de uns vinte segundos cada. Tudo isso pode ser cinema, mas a questão que se coloca é de uma linguagem que é extremamente ge-

nérica e que cobre, dessa forma, uma diversidade. Mas o que atua na sociedade é essa diversidade, não esse algo genérico. Um festival de cinema pornográfico, ou o Festival de Brasília, por exemplo: é tudo cinema. São propostas diferentes, são públicos diferentes, são modos de produção diferentes.

Revista Adusp. Você veio muito jovem para o Brasil?

JCB. 13 anos.

Revista Adusp. Como é que foi essa decisão? Como é que um belga vem parar na Paulicéia Desvairada?

JCB. Primeiro que eu não sou belga. É complicado isso: sou francês, nascido na Bélgica. Na época, anos 1930, para ser belga precisava ser nascido de família belga. Eu nasci durante uma viagem dos meus pais à Bélgica, de forma que eu poderia até ter escolhido a nacionalidade belga aos 18 anos. Mas não o fiz, porque aos 18 anos eu estava aqui em uma outra realidade e realmente a Bélgica era a coisa mais longínqua.

Eu passei os três, quatro primeiros meses da minha vida na Bélgica e depois fomos para Paris. Lá, ficamos até o fim da guerra — durante a guerra meu pai nos escondeu fora da cidade — e em 1949 eles resolveram migrar, não sei muito bem para onde, mas em todo o caso eles pararam no Brasil. Essa mudança acompanha muitas outras mudanças. Meu pai se divorciou e nunca mais vi minha mãe. Eu tinha relações afetivas com meus avós, passei a guerra em um apartamento dos meus avós. Meu pai estava na clandestinidade e durante a guerra eu o vi muito pouco. Então, houve uma ruptura muito grande e eu quis



Como figurante no filme *Boca de Ouro*, de Nelson Pereira dos Santos

voltar para Paris, mas meus avós tinham entendido que não voltaríamos, venderam o apartamento e foram para o sul da França. Então não tinha mais onde ficar em Paris e aqui aconteceu o seguinte: fui para o Liceu Pasteur, continuar o ensino secundário que havia iniciado na França, e continuei meu ensino em francês. Quer dizer, minha formação foi totalmente em francês, com professores franceses etc.

Eu, na minha vida, nunca tive uma aula de português. E, por outro lado, falava-se francês em casa e nosso português se limitava a ir até a padaria comprar pão. Todos os meus amigos e namoradas eram franceses. Nunca tive um amigo brasileiro até os 21 anos. Até o momento em que fui para o Senai [Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial] e foi a ruptura, realmente. Entendi que ou voltava para a França ou ficava no Brasil. Mas ficar

na colônia francesa para mim era um suicídio. De forma que foi um grande momento de ruptura com a família, com os estudos etc. e fui para o Senai.

Passei a frequentar um cineclube [que] não projetava filmes. O grupo escolhia um filme em cartaz e era discutido. Na terceira vez apareceu um filme francês baseado num romance do Zola. Aí me perguntaram: “Já que você é francês, não quer fazer o relatório?” Fiz, num tosco português, e gostaram muito

Revista Adusp. Você foi para o Senai fazer o quê, exatamente?

JCB. Eu queria sair da família, mas meu pai não deixava porque existia uma lei de tutela que me prendia a ele até os 21 anos.

Revista Adusp. E você tinha 18 anos nessa época...

JCB. Na época devia ter uns 19... E aí fizemos um acordo de que eu poderia trabalhar. Então, eu fui trabalhar numa editora chamada Difel [Difusão Europeia do Livro], dirigida por um amigo do meu pai, uma boa editora que fazia divulgação de literatura francesa, tinha Sartre, Simone de Beauvoir. E como eu gostava muito de história e literatura, trabalhar numa editora era algo significativo. Fui ao Senai fazer um curso gráfico para desenhar capas de livros, etc. Eles chamavam isso de “Desenho para Reprodução”. Fiz dois cursos lá e como eu não tinha diploma final de ensino médio, o primeiro diploma que eu tive na vida foi do Senai. Evidentemente no Senai ninguém falava francês e eu cheguei lá com um português sofrível — e é um meio operário, grande parte dos jovens era proveniente do Nordeste. E aí aconteceu um conflito. O professor era um artista gráfico culto que nos dava trabalhos do tipo compor uma capa de livro, compor uma página de jornal para fazer propaganda de uma marca de geladeira etc. Cada semana ou cada quinzena tínhamos de apresentar um trabalho. E eu não desenho bem. Mas o professor sempre escolhia o meu desenho ou a minha proposta como a melhor. Eu não fazia um desenho de geladeira, porque eu não sei desenhar. O que eu fazia era equilibrar as massas, sabia

esboçar o volume, sabia equilibrar o conjunto... Todo esse trabalho eu fazia com um péssimo nível de desenho. E a maior parte desses jovens desenhava muito bem: sabiam fazer um retrato, sabiam fazer um sombreado de um cabelo, desenhar uma mão — coisas que eu era incapaz de fazer. Porém, eles eram incapazes de montar um conjunto que fosse equilibrado e que a informação principal fosse dada no lugar onde cai o olho, não confundir informação principal com informação secundária, e alguns se rebelavam contra o professor: “É sempre ele, mas ele nem sabe desenhar”. E havia isso que o curso era de projeto, de proposta mais conceitual. E o professor respondia: “Isso aqui não é um curso de arte”.

Você tinha que entender a arte naquele momento como finalização do trabalho, quem conceitua uma propaganda podia rabiscar um perfil e depois isso era finalizado com o desenho. Mas para mim foi muito interessante porque foi um momento em que eu percebi onde me localizava. Não pelo raciocínio, pela meditação, mas numa situação social real. Jovens que de certa forma estavam em ascensão cultural, profissional, que estavam se formando. Não é que o meu nível estivesse acima deles, mas eu tinha uma outra formação conceitual e eles tinham outros talentos. Eu cheguei ao Brasil no Senai, foi um momento em que eu deixei a colônia francesa, deixei minha família...

Revista Adusp. E ali você passou a interagir com essas pessoas também...

JCB. Não, porque eu continuava na editora... O que havia na editora? Tinha a editora e a livraria e eu trabalhei nas duas, e ali todo mundo

só falava francês. A editora era um lugar de tradução, o que se vendia eram livros em português, de autores franceses. Na livraria vendiam-se apenas livros em francês. Uma grande parte da clientela era francesa. Estudantes e professores que já tinham pós-graduação naquela época falavam francês. Mas, devido ao cenário, eu já tinha um certo distanciamento. Tinha que fazer isso porque precisava trabalhar, tinha um salário etc. E também entendi que minha vida não se desenvolveria ali. Aí, passei a frequentar um cineclubes com um amigo e no cineclubes sempre tive essa questão de estar no Brasil com uma cultura francesa.

Esse cineclubes não projetava filmes. O grupo escolhia um filme em cartaz e o filme era discutido. Tinha uma certa mecânica, uma pessoa era escolhida para ser uma espécie de relator que deveria fazer uma análise do filme durante um certo tempo, uns 20, 25 minutos. Ele tinha de elaborar alguma coisa, não podiam ser apenas opiniões, e só depois dessa exposição feita os participantes entravam na discussão. Então, eu fui uma, duas vezes e achei legal. Mas na terceira vez apareceu em cartaz um filme francês baseado num romance do Émile Zola. Aí me perguntaram: “Já que você é francês, não quer fazer o relatório?” Fiz, ainda num toco português, e gostaram muito. Fui convidado a fazer parte da diretoria da próxima chapa, e fomos eleitos. Eu, Gustavo Dahl... Não lembro todos da diretoria. Tinha um cara muito ativo, que já é falecido, Fernando Splinski. O cineclubes se chamava Dom Vital e oficialmente era dependente do Instituto Dom Vital, no Rio de



Paulo Emílio Sales Gomes: amigo, mentor e grande referência

Janeiro. E claramente, já no fim dos anos 1950, se percebiam diferenças ideológicas, religiosas etc., mas isso não nos preocupava. A gente convivia muito bem.

Uma pessoa da Cinemateca frequentava o cineclube da seguinte forma: não vinha para os debates. Ele sabia mais ou menos a que horas acabava a sessão e aparecia nesse finzinho: era o Rudá de Andrade. Depois algumas pessoas saíam com ele para tomar um chopp e foi assim que eu conheci o Rudá. Eu nem sabia o que era a Cinemateca Brasileira e aí o Rudá me disse que a Cinemateca tinha um curso — era um grande momento do cineclube, da cinefilia e da expansão dos cineclubes no Brasil, anos 1950, 1960 — que se cha-

mava “Curso para dirigentes de cineclubes”. Era um curso de um ano, digamos que de introdução à história do cinema, de introdução à organização dos cineclubes, à técnica de debate, às formas de linguagem, ao roteiro etc. Ele me perguntou se eu não queria fazer esse curso. Isso foi em julho ou agosto de 1958. E foi nesse curso que eu conheci o Paulo Emílio Sales Gomes. E nessa época, os profissionais de outra geração a quem eu estava mais ligado eram o Rubem Biáfara, que era do *Estado de S. Paulo*, e o Walter Hugo Khouri, um cineasta totalmente apoiado pelo *Estado de S. Paulo* e pela imprensa mais conservadora. Eles tinham uma visão, assim... extremamente de cinema norte-americano, um grande

desprezo pelo cinema italiano, cinema francês etc.

Paulo Emílio foi decisivo em vários níveis da minha vida. Eu era uma pessoa acanhada, muito tímida, muito insegura e o Paulo tinha, em relação a mim, atitudes desafiantes. Por parte da minha família, eu só recebia críticas pelo que eu lia. A primeira pessoa que apostou em mim foi Paulo



Acervo da Cinemateca Brasileira dispõe de várias fotos em que Bernardet parece estar posando, como esta. Não há data nem qualquer outro dado

Então, tivemos uma aula com ele [Paulo Emílio] e ele disse a frase que eu repeti mil vezes: “Não existe cinema. Existem filmes”. Mas na cabeça do Biáfora existia cinema sim. E no fim era válido e bom, na medida em que eles pensavam esse conceito ideal de cinema, em nível de linguagem, da narrativa, etc. E foi bem libertador para mim isso, quer dizer: “então este cinema e os filmes entre si são muito diversos”. E no fim do curso ele pediam um trabalho, fiz sobre o *Cidadão Kane* e ganhei o primeiro prêmio. A partir deste momento houve contatos, como o do Gustavo Dahl, que trabalhava na Cinemateca e foi estudar na Itália. Ele estava na biblioteca e ia convidar alguém para substituí-lo, mas tinha uma ideia de

ampliação da biblioteca e queria duas pessoas, então convidou o Maurice Capovilla e eu.

Revista Adusp. Então esse contato com o Paulo Emílio, de certa forma, foi decisivo para o seu envolvimento com o cinema.

JCB. O Paulo Emílio foi decisivo em vários níveis da minha vida. Era uma pessoa muito acanhada, muito tímida, muito insegura e o Paulo tinha, em relação a mim, atitudes muito desafiantes. E eu já disse isso, nunca publiquei, mas enfim: o Paulo foi o primeiro adulto que realmente confiou em mim. Por parte da minha família, eu só recebia críticas pelo que eu lia. Então, a primeira pessoa que apostou em mim foi o Paulo, e apostou me provocando. E

a maior provocação foi isso: por motivos pessoais ele teve de fazer uma viagem que duraria bastante tempo, várias semanas, se não meses. Ele tinha uma coluna do “Suplemento Literário” de *O Estado de S. Paulo* e durante essa viagem ele não poderia assinar a coluna. Então, formou um grupo de pessoas que incluía Gustavo Dahl, Rudá de Andrade, acho que Fernando Seplinski e eu. Eu disse que não era possível, porque mal escrevia português. Houve muitas recusas da minha parte e no último dia, em que eu estava na Cinemateca, ele me disse, quase na porta: “Você vai fazer”. E eu disse: “Paulo, eu não vou”. Mas ele fechou a porta. Não ouviu. Ele tinha muito dessas atitudes de provocação, mui-

to estimulantes. E foi aí que comecei a escrever no “Suplemento Literário”. Mas eu ainda não escrevia em português e nesse momento eu ainda trabalhava na livraria, então eu escrevia em francês e um colega meu na Cinemateca, Nelson Nicolai, traduzia. Mas traduzia junto a mim, e a cada palavra ele me perguntava: “Pode ser assim ou pode ser daquela outra forma? O que você prefere?” Então, as minhas aulas de português foram as traduções desses textos e pouco a pouco eu comecei a escrever e ele passou apenas a revisar os textos. Depois o Nelson se tornou o chefe de revisão da Companhia Editora Nacional.

Outra maneira que eu aprendi português foi a seguinte: como não tinha completado o secundário e não podia ir para a universidade, comecei a frequentar cursinhos gratuitos na USP e em outras universidades. Fiz um curso de psicologia e um curso de teatro brasileiro. Num determinado momento do curso, o professor, que era cego, pediu que fizéssemos um trabalho sobre um romance e nos indicou três romances. Fui à Livraria Brasiliense, e pedi ao vendedor que entre os três títulos ele me indicasse aquele que tivesse menos páginas. “Caí” no Machado de Assis e a obra era *As Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Adorei absolutamente as *Memórias Póstumas* e fiz um trabalho sobre a obra, já em português embora tosco. O professor adorou.

Minha família era muito rígida e meu presente de aniversário de 18 anos foi a autorização para ler Sartre e Simone de Beauvoir e Camus. Todo mundo lia diariamente em ca-

sa. Esse professor gostou tanto do que eu fiz que disse: “Eu gostaria que você viesse na turma da noite e da tarde, para ler o seu trabalho para os alunos”. Eu estava no curso da manhã. Fiz isso e depois ele me disse que estava fazendo mestrado ou doutorado sobre o Modernismo e que precisava de um leitor, então passei a ser seu leitor. E aí eu li Graça Aranha, Oswald de Andrade... Enfim, li os textos de que ele precisava para a tese que estava elaborando, e li várias vezes, porque ele me pedia para reler, pegar de novo um mesmo parágrafo... Foi assim que eu aprendi português.

Se eu queria realmente ser esse imigrante, inserido na sociedade brasileira e com papel de intervenção, um papel ativo, só poderia escrever sobre cinema brasileiro. Porque era a única possibilidade de ser aquele crítico que iria intervir no meio cultural

Revista Adusp. Então aí você começou a superar sua dificuldade com o português...

JCB. Eu consegui uma inserção na sociedade, de acolhimento, entende? Eu tinha deixado de ser um francês da colônia francesa — com todo esse trabalho feito, com o Senai, com a ida ao Cineclube, com os contatos com a Cinemateca. Eu



estava me inserindo. Como eu vejo a minha narrativa? Que eu resolvi o problema de um imigrante. Porque o problema de um imigrante francês é muito diverso, certamente, do problema de um imigrante japonês ou de um italiano ou espanhol, que migraram em grupos, com uma grande homogeneidade social, de camponeses etc. Os franceses não. Então, entre os amigos dos meus pais e os pais dos meus colegas, tinha diretor da Rhodia, você entende? Era uma elite, recebiam supersalários e eram totalmente reacionários, conservadores.



Apresentação do Cinema Novo sacudi a Bienal de 1961 na capital paulista e acendeu debate

Mas meu pai não. Então, através do cinema eu encontrei uma maneira de me inserir na sociedade e de uma forma ativa. E fui evoluindo nesse sentido. Quando comecei no “Suplemento Literário” tive um certo sucesso, alguns textos meus tiveram uma certa repercussão, mas tem um texto meu que *explodiu*, que é sobre *La Dolce Vita*, filme do Federico Fellini. E tem dois textos, porque o primeiro teve tanto sucesso que me pediram que eu escrevesse um segundo, mas o segundo era muito ruim. Aí fui convidado para dar palestras sobre o método crítico e me

veio um pensamento absolutamente norteador: que a única pessoa que me interessava, e que não leria o texto, era o Fellini. E aí eu comecei a entender a crítica não como uma avaliação de filmes, um juízo de valor ou coisa desse tipo, mas a crítica como uma intervenção. E se eu queria realmente ser esse imigrante, inserido na sociedade brasileira e com um papel de intervenção, um papel ativo, eu só poderia escrever sobre cinema brasileiro. E não fiz isso por nacionalismo, embora estivéssemos em um período muito nacionalista. Mas porque era a única possibilida-

de que eu tinha de ser aquele crítico que iria intervir no meio cultural em que ele atue. Eu poderia, eventualmente, ter escrito sobre um cineasta que eu adoro, que é o Alain Resnais. Mas pensei: “Escrever sobre o Alain Resnais não vai ajudar nada em matéria de uma interação com o meio de produção”, que me pareceu ser realmente uma dinâmica essencial do trabalho crítico.

Revista Adusp. Nesse momento começa a surgir o Cinema Novo. Como é que você se aproxima e qual é a sua relação com o Cinema Novo, com o pessoal do Cinema Novo?

JCB. O Cinema Novo é muito pouco paulista. Pode-se dizer que não houve Cinema Novo em São Paulo. O Cinema Novo é Bahia e Rio. O Nelson Pereira dos Santos dizia: “Quando o Glauber [Rocha] está no Rio, o Cinema Novo está no Rio. Quando o Glauber está em Salvador, o Cinema Novo está em Salvador”. Mas aconteceu o seguinte: um paraibano, chamado Linduarte Noronha, tinha um filme chamado *Aruanda* — que o Linduarte fez realmente com os meios possíveis, com vários negativos que ele tinha achado, portanto um filme tecnicamente muito desequilibrado quanto às suas luzes... Enfim, uma série de coisas desse tipo. Muito híbrido também, porque tinha uma pesquisa de música local, mas também tinha um locutor do tipo Jean Manzon. Sabe esses locutores dos anos 1960, com a voz bem empostada, norma culta, etc? E o Linduarte saiu de João Pessoa, foi para o Rio e foi se encontrar com o Glauber. O Linduarte mostrou o filme a Glauber e ele adorou e começou a promover o filme. E

ele [Linduarte] foi a São Paulo e se encontrou na Cinemateca com Paulo Emílio e se encontrou comigo. Vi esse filme e aí eu achei essa nossa perspectiva. E escrevi um texto no “Suplemento” sobre dois documentários, sendo um deles o *Aruanda*. Este foi o primeiro contato com uma cinematografia diferenciada em relação ao que vinha se produzindo. Isso já era anos 1960 ou 1970...

Em todo o caso, Paulo Emílio, Rudá de Andrade, Maurice Capovilla e eu pela gestão do Rudá, resolvemos fazer uma apresentação, não do Cinema Novo, porque acho que nem existia esse nome na época, mas de uma nova cinematografia, de novos cineastas. Eram só filmes de curta metragem, o Rudá e o Paulo Emílio tinham conseguido um vínculo com a Bienal e fizemos essa apresentação na Bienal de 1961. Então havia evidentemente *Aruanda*, filmes do Joaquim Pedro, havia Paulo César Saraceni, com *Arraial do Cabo*, e *O Estado* me deu uma página inteira para falar desses filmes. Então havia alguns comentários, poucos, mas muitas informações sobre de onde vinham os filmes, do que tratavam, as fichas técnicas, os novos diretores etc. E fizemos essa apresentação, que foi única. Glauber não veio, mas outros cariocas vieram. Em particular, o Paulo César Saraceni. E aí, projetamos os filmes e estourou uma briga furiosa. Que aquilo que nós apresentávamos não era cinema, que era tudo de muito má qualidade. Os produtores paulistas e diretores estavam revoltados. A não ser o Trigueirinho Neto, mas o César Mêmolo, enfim, outros cujos

nomes não vou lembrar... Foi um debate aos gritos.

Houve essa percepção do pessoal da Cinemateca de que uma nova geração estava aparecendo com novas formas de linguagem, com uma nova percepção de documentário, uma nova concepção de personagem. Isto nós percebemos, e a importância do Paulo Emílio foi fundamental

Glauber fala de “uma câmera na mão, uma ideia na cabeça”, mas a frase é minha. Ele assumiu... Então, houve da nossa parte essa atitude. Isso antes dos longas metragens, você entende? Mas houve essa percepção do pessoal da Cinemateca de que uma nova geração estava aparecendo com novas formas de linguagem, com uma nova percepção de documentário, com uma nova concepção de personagem. Isto realmente nós percebemos, e a importância do Paulo Emílio foi fundamental. Não só percebemos como agimos em função disto. A sessão da Bienal de 1961 teve uma grande importância cultural. Depois disso, houve um Congresso de Cineclubes em Salvador. De São Paulo fomos o Paulo Emílio e eu. Vieram pessoas de todo o Brasil e foi aí, se não me engano, que eu conheci o Glauber, o Caetano Veloso... Havia lá um advogado chamado Walter da

Silveira, que tinha organizado um cineclubes. Não existiam escolas de cinema nessa época. A importância do cineclubes era que ali era um lugar de formação. As pessoas viam os filmes nos cineclubes, discutiam cinema nos cineclubes e o resto era leitura de livros, de revistas e ver filmes. E o Walter Silveira tinha uma importância cultural muito grande e no [seu] cineclubes foi muita gente, entre os quais Glauber, Caetano... Era um advogado trabalhista muito ativo, muito inteligente e obviamente de esquerda.

Já antes do Cinema Novo, em Salvador, tinha sido produzido um filme chamado *A Grande Feira*. O Congresso foi na época em que houve a primeira apresentação de *A Grande Feira* [de Roberto Pires], esse filme era sobre uma feira meio alagada e que era extremamente popular. Então tinha [A Grande Feira] também um ponto de vista muito diferenciado do que o cinema brasileiro tinha apresentado até então — a não ser o Nelson Pereira dos Santos, que tinha feito *Rio 40 Graus*. Isso também foi marcante, porém ficou mais restrito a Salvador. É muito interessante isso. Veja bem: o Linduarte Noronha fez o *Aruanda* na Paraíba. Outros também fizeram filmes, mas se o Linduarte não tivesse viajado, o filme teria ficado lá. Quer dizer, o que deslanchou, o ato cultural, de certa forma foi a viagem. “Vou para o Rio, vou falar com o Glauber, vou para São Paulo, vou falar com o Paulo Emílio”. Sem o que, *Aruanda* poderia até ficar como um *filminho* da Paraíba — que tinha uma certa produção cinematográfica, pessoas importantes, como Vladimir Carvalho, que aliás está na equi-



Cena de *O Caso dos Irmãos Naves*,
que Bernardet e Luiz Sérgio Person roteirizaram

pe do *Aruanda* — e então talvez teria ficado como um filme malfeito.

Eu e o Glauber descobrimos — sem que eu falasse com o Glauber, houve um pensamento paralelo — que essa deficiência técnica era a linguagem. Depois, Glauber e eu fomos muito atacados, porque qualquer defeito em um filme tinha de ser aprovado porque era a linguagem de um país pobre, de filmes que falavam sobre a pobreza, que de certa forma irmanavam na sua própria materialidade com os assuntos, as pessoas, os ambientes, as profissões que se mostravam... Então, nem Glauber nem eu fizemos o elogio do malfeito. O malfeito existe, só que *Aruanda* tinha densidade, entende? Não é sim-

plesmente dizer “que pena que essa luz esteja assim, que pena que esse plano esteja estourado”... Esse filme tinha uma grande densidade e isso nós percebemos. E hoje *Aruanda* é um clássico absoluto.

Revista Adusp. É verdade que depois houve um desentendimento seu com o Glauber?

JCB. Não. Não é verdade. Eu fui para Brasília... Estava na Cinemateca, estava no jornal *Última Hora* — larguei *O Estado* por divergências ideológicas — e aí me vi entre a Cinemateca e o *Última Hora*, e tinha uma vida mais ou menos assegurada até o golpe [militar]. O cinema tinha absoluta autonomia e com o golpe acaba tudo isto. Fiquei um tempo escondido e

depois voltei para a editora, que me aceitou de volta nas circunstâncias. Aí, o Paulo [Emílio] foi para a Universidade de Brasília [UnB] e ele, com o Pompeu de Sousa, resolveram formar o curso de Cinema, que era o primeiro curso universitário de formação cinematográfica. O Antonio Candido tinha feito seminários aqui em São Paulo, o próprio Paulo havia feito um sobre *Vidas Secas* na UnB... Mas eram sempre atividades de análise. E agora seria realmente um curso de formação. Aí, eu fui para Brasília, junto com Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emílio e minha mulher, Lucila. E a situação era que não havia professores de cinema naquela época, porque era um momento em que as universidades estavam se modernizando no lado das comunicações. Talvez houvesse um ou outro curso de jornalismo, mas realmente é em meados dos anos 1960 que os cursos de comunicações se afirmam e aparecem cursos de jornalismo, cinema, televisão, teatro etc. O primeiro foi em Brasília, e como eram cursos novos, não havia professores titulados. Então, passaram a assumir, a formar os corpos docentes, profissionais de renome. Eu mesmo, que não tinha o ensino médio e só tinha o diploma do Senai, passei a ser professor universitário na UnB e essa mecânica de recrutar profissionais como professores durou mais ou menos até 1971, quando se formaram as primeiras turmas. Nessas primeiras turmas, vários desses alunos ingressaram no mestrado, formavam-se e eram convidados a integrar o corpo docente. Se você trabalha na universidade, você tem seus alunos, suas pesquisas etc. Então houve um grande esforço



Person (à direita da câmera) e equipe discutem o enquadramento de uma cena de *O Caso dos Irmãos Naves*

no sentido de não fechar os cursos, de não fechar os departamentos. Ao contrário, procurar a interação.

O único filme que conseguimos fazer em Brasília, que foi dirigido pelo Nelson Pereira dos Santos, era feito pelos cursos de Cinema e Linguística. A pesquisa foi feita por alunos de Linguística, enquanto que os alunos de Cinema, com o Nelson Pereira dos Santos, fizeram o filme. Isto era absolutamente fundamental e para quem botou isso na cabeça [interdisciplinaridade], ir para a USP depois é terrível. A USP é absolutamente setorizada.

Segunda coisa: a universidade deve prestar serviço à cidade. Portanto, era obrigação do curso ter atividades semanais para a cidade. Ainda não havia esses cinemas que existem hoje, mas havia se não me engano uma Escola Parque em Brasília que tinha uma sala de projeção — a principal sala de projeção de Brasília naquela época — e toda semana projetava-se um longa metragem à noite com uma palestra, ou do Paulo Emílio ou minha. E isso não era na Cidade Universitária, era na W3, que na época era a rua mais movimentada, com comércio, era a rua principal de Bra-

sília naquela época e isso fizemos rigorosamente, em cada semana... Fiz todo esse percurso para chegar no Glauber!

Era muito estimulante tudo isso. E uma das coisas que devíamos fazer era a pós-graduação, mas não havia cursos de pós-graduação porque essa profissão não existia ainda e os orientadores, no caso do Paulo Emílio, davam determinados trabalhos que a gente discutia. E em um deles eu disse para o Paulo que gostaria de escrever sobre o cinema dos anos 1960, já que eu acompanhava e tinha escrito em jornais sobre os filmes

daquela década. E aí, como tese de mestrado, eu trabalhei muito rapidamente e lá por volta de outubro ou novembro eu já estava com a tese praticamente pronta, quando houve a tal demissão coletiva dos professores, que foi um momento político muito problemático. Porque quem liderou esse movimento foram os coordenadores, não o conjunto do corpo docente. E o Roberto Salmeron, coordenador do Instituto de Física da UnB, foi decisivo e, por outro lado, nós éramos auxiliares de ensino.

Esses auxiliares estavam fazendo essas pós-graduações, às vezes uma pós-graduação mais regular, porque a nossa área de Comunicação era nova, mas quem estivesse em Literatura, Física, etc... Então os pós-graduandos estavam se aproximando da defesa de teses, de fechar as teses, etc. E a ala mais à esquerda era totalmente contra esse movimento de demissão. Achávamos que se os militares não nos queriam na universidade, que nos botassem para fora. E isso o Paulo Emílio percebeu muito claramente, o Pompeu de Sousa também... E lá pelas 7 horas da manhã, mais ou menos, o Pompeu apareceu no *campus* e me disse: “Eu fui voto vencido, vamos nos demitir”, o corpo docente se demite. “Eu vou me demitir. Sou contra, mas já que foi essa a decisão, eu vou me demitir. Agora, há alguém que não pode se demitir aqui e é você. A data de defesa da sua tese está marcada e se você se demitir, perde tudo”. Aí eu disse: “Pompeu, eu não tenho como ficar politicamente nessa situação. Não vou ficar por causa de um título”. Já não tinha título do ensino médio, nunca me preocupei muito com isso. “Vou me demitir normalmente”.

Essa tese apresentava uma visão crítica sobre alguns aspectos do Cinema Novo. A partir desse momento, o Glauber passa a me alfinetar na imprensa, no *Pasquim*. Nunca brigamos, entende? Parece que eu e o Glauber passamos a vida brigando e isso não é verdade

Revista Adusp. Era um protesto contra o regime militar? O que era exatamente a demissão?

JCB. Nós vivíamos em greve, vivíamos com a polícia no *campus*, tinha muita repressão. Mas o reitor naquela época era o Zeferino Vaz. E um dia, o Salmeron, como líder dos coordenadores, foi recebido pelo reitor na casa dele e o reitor estava bêbado. Salmeron não aceitou essa ofensa. Salmeron tinha uma ideia esdrúxula: se saísse o corpo docente da UnB, a Unesco reagiria e os militares teriam que repor [os docentes]... Houve um bilhete qualquer da Unesco, dizendo que “lamentava muito”, algo desse tipo e ficou por isso mesmo. Essas ideias também chegaram à USP e o Paulo Emílio veio procurar os professores e disse: “Não façam isso. É um erro político total”. E eu fiquei com essa tese que acabou virando um livro e que apresentava uma visão distanciada, uma visão crítica sobre alguns aspectos do Cinema Novo. A partir desse momento, o Glauber passa a me alfinetar na imprensa, no *Pasquim*... Sempre que

tinha a oportunidade, ele fazia isso. Só que eu nunca reagi. E nós dois nunca brigamos, nunca tivemos desentendimentos. O Maurício Gomes Leite, que tinha sido um importante crítico em Belo Horizonte, me disse que perguntou ao Glauber: “Por que você ataca tanto o Bernardet?”. E o Glauber respondeu: “Mas se eu não atacar o Bernardet eu vou atacar quem?”.

Revista Adusp. E afinal, por que é que o Glauber alfinetava você?

JCB. Porque ele gostava de polêmica. Criava polêmica...

Revista Adusp. Fazia parte da personalidade dele?

JCB. É. Mas não houve polêmica entre a gente... Quando eu estava no Rio, no *Opinião*, fui ao apartamento dele. Quer dizer, ele não tinha apartamento, né? Ele morava em apartamentos de outras pessoas. A gente se via na Cinemateca e nunca brigamos. Nunca brigamos, você entende? Parece que eu e o Glauber passamos a vida brigando e isso não é verdade.

Revista Adusp. Só voltando à UnB... Você então saiu em 1964 ou 1965?

JCB. 1965. Em 1964, o Paulo Emílio vai para o ICA [Instituto Central de Artes da UnB] e faz um seminário sobre *Vidas Secas*. Esse seminário teve muita repercussão e a mecânica era a seguinte: a UnB era dividida em institutos. Para formar um instituto, precisava de um mínimo de três cursos, os quais apoiavam-se nesse instituto. Já existia o curso de Jornalismo, que era dirigido pelo Pompeu de Sousa. Em 1964, Pompeu convida o Paulo Emílio para formar o curso de Cinema, que seria o segundo curso de Comunicação. Posteriormente,

criou-se o curso de Televisão, que seria o terceiro curso. Podendo, então, constituir formalmente um instituto. E o curso de Cinema começava no 1º semestre de 1965... Ficamos uns oito meses lá, até as demissões.

Revista Adusp. E depois disso você vai para o Rio?

JCB. Vou, porque a minha mulher tinha uma grande amiga no Rio e eu podia me hospedar lá. E porque a Editora Civilização Brasileira editava a revista *Civilização Brasileira*. A parte de cinema da revista era cuidada pelo Alex Viany. E já tinha havido um acordo entre o Alex Viany e o Ênio Silveira de que se destacaria na revista a parte de cinema, para compor uma nova revista de cinema. Eu fui para o Rio para me encontrar com o Alex, no sentido de dizer: “Não sou articulista, mas gostaria de trabalhar na revista, ser secretário da revista, sei lá o quê”. E ele me respondeu que se fosse criada a revista, eu seria chamado para trabalhar. Só que a Civilização Brasileira vinha sendo atacada cada vez mais, publicava livros e os livros eram proibidos. Não havia como criar outra revista. Em 1966, eu volto a São Paulo com a Lucila. E a ECA, na época, era chamada de ECC, Escola de Comunicações Culturais, já estava formada e existia um grande departamento que, se não me enganano, incluía [os cursos de] Cinema, Teatro, Televisão e Rádio. E o Paulo Emílio era dirigido pelo Rudá de Andrade, chefe do departamento.

Quando eu volto para São Paulo, o Rudá entra em contato comigo. Mas como eu era um sujeito meio problemático, por motivos políticos, Rudá não sabia como e se eu poderia ser aceito [na ECC]. Então ele me

pede, acho que foi em 1966, duas ou três conferências e me pede para que eu vá de terno, com gravata e tudo. Para ver se aquilo motivava alguma indisposição, se haveria alguma reação, e não houve. E em 1967 eu sou contratado.

Revista Adusp. Como professor da ECA?

JCB. O contrato levou meses para ser assinado, por motivos burocráticos ele só foi assinado no final de 1967. E em 1968 houve a ocupação da ECA. Não concordávamos com os currículos, não concordávamos com a pedagogia que eles queriam aplicar...

Revista Adusp. Quem eram “eles”?

JCB. Eram duas “forças”. Uma que era a estrutura universitária, que impunha uma pedagogia. Por que fomos contratados? Fomos porque, de alguma forma, a gente entende de cinema. Temos uma certa perícia nessa área. Mas o que estávamos fazendo na universidade? Na universidade não fazíamos cinema. O que a gente tinha de fazer era formar estudantes. E a minha cabeça mudou muito. Eu escrevi um texto em um momento aflitivo e no AI-5 eu extraviei esse texto. Era um texto de Pedagogia do Cinema e também sobre o fato de que o professor não pode ser um transmissor das suas convicções e que ele precisa pensar em termos de formação. No fundo, instrumentalizar o estudante é [fazer] o estudante encontrar a sua vida. É como ele vai se inserir no cinema, na sociedade etc. O professor não pode ser um doutrinador.

Quando a gente entrou na UnB e na USP, a nossa ideia e o nosso “ob-

jeto” era o documentário. Porque o documentário reflete a realidade — estávamos ainda com esse pensamento ingênuo sobre o documentário; o documentário possibilita mobilizar outras áreas da universidade, não exclusivas do curso de Cinema; e também porque era a possibilidade de obter dinheiro para a produção, já que naquela época as universidades não tinham dinheiro para produzir. Em todo caso, em julho de 1968 tinha sido marcado um seminário sobre cinema na ECA. Vinha alguém da Unesco, [vinham] Edgar Morin, Roberto Rossellini. E como a ECA foi ocupada, a Reitoria resolveu que iria encontrar um outro lugar para fazer o seminário. Mas a Unesco não aceitou. O seminário ocorreria na ECA ou não ocorreria. E acabou acontecendo na ECA ocupada.

Revista Adusp. Ocupada pelos estudantes?

JCB. Ocupada pelos estudantes e um pouco pelos professores. Os estudantes ocupavam, mas muitos professores (não todos) apoiavam isto. E a maneira de apoiar era manter as atividades. Por exemplo, eu fiz projeções e palestras na Maria Antônia e na Faculdade de Direito para manter os estudantes ativos e também para trazer o cinema para outros cursos da universidade.

Revista Adusp. A ECC funcionava onde? Já no *campus* do Butantã?

JCB. Sim. Em barracões. Naquela época, não havia esses prédios que tem hoje. E a gente tinha conseguido convencer alguns professores, algumas comissões sobre mudar o currículo. Bom, “eles” é toda essa ideologia, essa política da USP. Especificamente no cinema aconteceu o



Rudá de Andrade (em imagem de 2004), apoiador incansável de Bernardet na USP

seguinte com o diretor da Escola, cujo nome eu não lembro, mas que foi irmão de um reitor e que trabalhava com Botânica ou Biologia...

Revista Adusp. Não é o [Antônio Guimarães] Ferri?

JCB. Isso. O Ferri. Eu tive relações muito difíceis com o corpo docente, porque era um corpo docente de direita. Eu não suportava essas reuniões [refere-se a encontros com o diretor, as professoras de línguas e os colegas] e ia sempre embora no meio delas. E em um belo dia, o Paulo me diz o seguinte: “Isso vai pegar muito mal. Estão dizendo que você está saindo para transmitir informações para os estudantes”. Não sei que informações eu teria transmitido. E o Paulo disse: “Ou você vai, ou fica”.

Essas reuniões aconteciam em uma sala de aula pequena demais para a quantidade de pessoas que havia. E o Ferri sentava na mesa do professor e a passagem entre a mesa do professor e a primeira fileira de cadeiras era muito estreita. Um dia o Paulo se levanta e diz que precisava ir ao banheiro. Aí, do lugar onde ele estava sentado, para sair da sala ele precisava passar entre a mesa do Ferri e a primeira fileira, onde sentavam as tais professoras de línguas. E quando ele passa na mesa do Ferri, ele se inclina quase 90 graus e pede licença. Mas o espaço era tão estreito que ao se inclinar ele enfiou a bunda na cara das professoras, e ele se vira e pede licença às professoras e enfia a bunda na cara do Ferri. E isso criou um enorme mal-estar. Ele saiu regiamente. Paulo tinha coisas absolutamente fantásticas.

Eu disse ao Ferri [diretor da ECA]: “O que o senhor está propondo é raciocínio analógico. Como se a pedagogia aplicada na Medicina possa ser aplicada no Cinema. Das três formas de raciocínio (indutivo, dedutivo e analógico), o analógico é o mais fraco”

E o que aconteceu, em termos de “eles”? O Ferri diz que a pedagogia da USP tinha uma concepção analítica do ensino. E que na saída do aluno da universidade é que a síntese dos seus saberes era feita. Nós, do cinema, sempre fomos contra essa concepção. Achávamos exatamente o contrário: que já no início do curso o aluno deveria experimentar um pouco de tudo: um pouco de fotografia, um pouco de roteiro, um pouco de montagem etc., para começar a sentir as coisas e poder inclusive perceber já os seus rumos, dentro de uma atividade tão diversificada quanto o cinema. Enquanto eles enchiam o primeiro semestre — todo o primeiro ano — das disciplinas ditas teóricas. E nunca houve qualquer integração entre a prática e a teoria. Ambas estavam totalmente dissociadas. Muitas disciplinas teóricas aborrecem os estudantes. Nessa lista está, por exemplo, História do Cinema: “Houve o expressionismo alemão, houve o realismo poético francês” etc. Os alunos ficam sabendo, mas não se importam. Mas quando o aluno, por uma prática “tosca”,

inicial, se defronta com um problema que ele não resolve, aí a teoria para ele é necessária.

Meu curso de roteiro não tinha aulas teóricas durante os dois primeiros meses. Deixava os alunos escreverem e eu analisava cada história, cada roteiro escrito, e perguntava: “Por que é que dois personagens estão fazendo isso? Por que acha que você conseguiu dar um desenlace à sua história?”. Nessa concretude, quando depois chega às aulas teóricas sobre o personagem, sobre o conflito etc., o aluno já está receptivo, ele já se defrontou com situações concretas onde ele sabe que essas informações podem lhe ser úteis. Mas com o Ferri, nem pensar...

E ele me disse que se, no curso de Medicina, dessem a um estudante do primeiro ano um corpo de um humano com vida, o estudante o mataria. E que, portanto, se trabalha inicialmente com bonecos, depois com cadáveres de animais, depois cadáveres humanos etc. E a síntese é que o trabalho sobre o corpo humano vivo é depois do curso. Respondi que, no caso de cinema, eu supunha que os alunos não matariam ninguém e que o máximo que poderia acontecer é que eles quebrassem um equipamento ou que acabassem por realizar um péssimo trabalho. Só que a nossa pedagogia, que era a do Godard e também do Capovilla etc. é que um péssimo trabalho não é um péssimo trabalho. É um trabalho sobre o qual você tem que trabalhar. Não interessa o resultado material do aluno no primeiro semestre, interessa aquilo que no aluno pode se transformar depois desse primeiro trabalho. Isso enfureceu o Ferri e ele se enfurecendo, também me deixou enfurecido e eu

disse: “O que o senhor está propondo é um raciocínio analógico. Como se a pedagogia aplicada na Medicina possa simplesmente ser aplicada no Cinema. Que eu saiba, existem três formas de raciocínio: o indutivo, o dedutivo e o analógico. Das três, o analógico é o mais fraco”. E o Ferri nunca mais me dirigiu a palavra. Foi uma luta e eles ganharam.

Revista Adusp. Você acabou sendo aposentado compulsoriamente aos 33 anos de idade.

JCB. Com o AI-5.

Revista Adusp. Como é que foi esse momento para você?

JCB. Aconteceram várias outras coisas. Cruzava com o Ferri nos corredores e ele não me dirigia a palavra. E um belo dia, o Ferri se torna muito amável comigo e me chama e me diz que queria que eu cuidasse de uma determinada sala. Ou seja, que iria me dar uma chave dessa sala, dizendo que eu iria distribuir as provas aos candidatos [no vestibular] etc. A mudança de atitude dele em relação a mim foi tamanha, que eu fui falar com o Rudá. E o Rudá me disse que isso era péssimo, que algo estava acontecendo. Que provavelmente ele deu ao ministro da Justiça, que era o [reitor] Gama e Silva, os nomes do Rudá e do Paulo Emílio. Só que depois o Paulo relatou isso. O Paulo pertencia a uma certa aristocracia e por isso era meio difícil cassá-lo. O Rudá era filho do Oswald de Andrade, um escritor indiscutível, e também era difícil cassá-lo. Mas eu não. Eu poderia ser cassado à vontade. E fui. Quando aconteceu, eu não estava em São Paulo.

Quando saímos de Brasília, a Retoria [da UnB] se encontrava com um problema, pois ficou sem corpo do-

cente. Porque uma parte dos professores que não se demitiram estava em Brasília, ficam por lá, mas eram muito poucos. E uma grande parte dos que não se demitiram estava fora, fazendo doutorado com bolsas no exterior. Portanto, o que sobrou para a Reitoria eram realmente muito poucos docentes. Muitos auxiliares ficaram, aqueles que iam defender suas teses, mas não podiam assumir cargos de professores. Portanto, houve a necessidade de uma mobilização muito rápida de professores. Isso aconteceu no ICA e os estudantes não aceitaram o novo corpo docente — afinal de contas, esse instituto era antes dirigido pelo Oscar Niemeyer. Num determinado momento os estudantes do ICA decretaram greve. A Reitoria não conseguiu dobrar os estudantes, que queriam a reestruturação do instituto e mudança no corpo docente.

Finalmente, a Reitoria cede e nomeia uma comissão de três professores, designados pelo IAB, Instituto de Arquitetos Brasileiros. Essa comissão escolhe um secretário geral, com a finalidade de reestruturar o instituto, repensar o currículo, criar as disciplinas e compor um corpo docente. No curso de Cinema, que teria sido um curso do Instituto de Comunicações dirigido pelo Pompeu, isso não existia mais e essa comissão não pensou em incluí-lo no ICA. No entanto, essa comissão pensou em disciplinas de Cinema ou outras que pudessem despertar vocações — como a FAU [Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP], que possuía uma concepção mais ampla. Mas que teriam como principal finalidade formar uma cultura mais ampla e diversificada nos alunos que viessem

a se formar naquele instituto. E aí, a comissão chama o Capovilla e eu. E como professor da USP eu não podia sair do Estado sem autorização da Reitoria. Aí, o Rudá reorganiza as minhas aulas na USP de forma que me possibilitasse viajar a Brasília. Eu poderia ficar um período de dez, doze dias em Brasília e voltava para São Paulo para dar aula, indo novamente a Brasília — tudo isso feito de ônibus.

Então, fui a Brasília, fazer umas propostas à comissão. A comissão, eu e os professores que vinham sendo chamados percebemos que seria possível dar um curso intensivo de férias, que permitiria aos alunos perder apenas um semestre. Conseguiríamos, durante as férias de verão e através de um curso intensivo, recuperar um dos semestres. Então a gente se dedicou a isso e foi um momento muito intenso, inclusive pedagogicamente, com aulas bastantes diversificadas.

Um belo dia o Niemeyer veio visitar a comissão [da UnB], e estava de acordo com tudo. De repente, começa a gritar que os professores tinham razão de estar ali, menos eu porque tinha me demitido. Niemeyer era um abominável stalinista. Tentei explicar que voltava depois de um ano de greve. E Niemeyer gritando

Oficialmente eu já estava na USP e uma boa parte do tempo em Brasília, convidado pela comissão e não pela Reitoria. E isto me valeu um contratempo bastante grande, porque um belo dia o Niemeyer veio visitar a comissão, e estava totalmente de acordo com tudo. De repente, ele começa a gritar que todos os professores que estavam ali tinham razão de estarem ali, menos eu porque tinha me demitido. O Niemeyer era um abominável stalinista. Tentei explicar que eu não voltava aos pés da Reitoria, que voltava depois de um ano de greve. E que dentro dessa situação eu estava ali, recuperava os estudantes que tinham estado no curso de Cinema, que tinham mantido alguma atividade, como desenho animado e outras coisas que eles tinham feito. E eram apenas três estudantes que praticamente tinham assegurado alguma coisa. O núcleo das disciplinas de Cinema seriam eles: dois rapazes e uma moça. E, a partir desse trabalho, iríamos ampliá-lo. E o Niemeyer gritando. Me insultou tanto que eu não conseguia falar. Ele não me deixava falar. E tudo isso em público. Já tive vários problemas com o Niemeyer e com outros stalinistas, como o [Mário] Schenberg.

Em todo o caso, eu fiquei um pouco inquieto com essa situação e, depois que o Niemeyer foi embora, pedi à comissão que me ouvisse. Que realmente havia uma divergência política, que não era aquilo que o Niemeyer estava dizendo, que eu era um traidor. Com a comissão foi tudo bem, não tivemos problema nenhum.

E aí o AI-5 foi em 13 de dezembro e a lista dos vinte e cinco [professores da USP aposentados em 29 de abril de

1969, na verdade vinte e quatro] me pegou lá. Estava em Brasília... Ainda em abril estávamos nesse semestre de recuperação, não sei exatamente o calendário que foi armado... Estavam acontecendo sessões [de cinema, no ICA] corridas, sabe? Eu tinha entrado no meio de um filme, no intervalo saí para fumar e pegar o início da sessão seguinte e, através de um vidro, várias pessoas me chamavam e estavam agitadas. Disse que iria pegar a sessão seguinte e depois eu ia. Eles ficaram enfurecidos e eu saio. E aí a lista tinha saído... e fomos num lugar, ouvíamos o rádio, era terrível o que se dizia no trajeto. Pegamos uma rádio do Rio Grande do Sul, diziam as palavras mais baixas... Não sabíamos o que ia acontecer, se seríamos presos, se esperaríamos uma reação, se ficaríamos em Brasília mesmo. Aí, ficamos três dias na casa de alguém e depois achamos que não haveria reação, em São Paulo ninguém tinha sido preso etc.

No dia seguinte à lista, o diretor do Instituto, que era o diretor da comissão, veio me buscar: “Diante da situação, tenho de pedir que você tire suas coisas de lá”, e aí me diz: “Olha o que eu recebi”. Era um pedaço de papel sem cabeçalho: “Nós soubemos que o professor Bernardet está desenvolvendo atividades na USP e que deve cessar imediatamente qualquer atividade do professor”. Estava assinado pelo reitor [da UnB]. Eu sei porque eu conhecia a caligrafia dele, então foi ele que escreveu isso. O diretor me diz: “Não dá para sair pela frente do Instituto. Vou deixar um carro em frente à porta de serviço, você vai sair por lá”. E aí eu fui para esse lugar.

Resolvi voltar para São Paulo. Quando voltei, o Rudá me chamou para pedir um balanço do que eu tinha feito — disciplinas, cursos, projetos de disciplina — e também para retirar minhas coisas. Soube muito tempo depois que o Rudá recebeu uma carta do Ferri, informando que um professor, eu, tinha sido visto nas dependências da USP e da ECC e que eu estava proibido de circular nessas dependências. O Rudá mandou uma carta para o diretor — era um ofício absolutamente histórico. Não sei onde está o original, mas muito tempo depois ele me deu uma cópia, que deve estar nos meus arquivos da Cinemateca Brasileira, dizendo que sim, o professor tinha ido à ECC a pedido dele, chefe do departamento, para finalidades que incluíam fazer balanços etc.; que não sabia que eu estava proibido de circular no *campus* universitário, inclusive nas dependências da escola; e que se o diretor achava que esse professor não poderia circular, que assumisse a responsabilidade de diretor da ECC, proibindo a presença desse professor. Uma carta curta, muito bem escrita, sintética, brilhante. O Rudá realmente foi uma pessoa que insistiu muito dentro da situação da escola, até o momento em que ele não conseguiu mais. Mas ele enfrentou o Ferri de uma forma brilhante.

Revista Adusp. Houve alguma manifestação de solidariedade, além dessa do Rudá? Houve algum movimento?

JCB. Eu tinha um profundo desentendimento — que eu não escondi — com o diretor, com a pedagogia, com o currículo. E tinha escrito um livro polêmico, que era o *Brasil em*





Glauber Rocha
(em imagem de 1979)
"alfinetava" Bernardet,
mas jamais houve
briga entre eles

Tempo de Cinema. Que era uma tese que depois a Civilização Brasileira pega e publica. E o livro teve bastante repercussão, muitos debates e divergências. Mas eu não era uma sumidade. Então não houve nenhuma solidariedade.

Revista Adusp. E você voltou quando para a ECA?

JCB. Eu passei praticamente onze anos, de 1969 a 1980... não me lembro exatamente quando a USP aplica a Lei da Anistia, onze anos maravilhosos. Não tive que ficar em universidade, não tive que submeter bibliografia a absolutamente ninguém, não tive que passar pela comissão de censura que fora instituída na ECC sobre trabalhos de alunos. Escapei a tudo isso. Mas melhor eu estar aqui do que um outro mais à direita.

Aconteceram várias coisas na década de 1970. Consegui fazer uns filmes em São Paulo. Sem nome, meu nome não consta. Eram filmes da Comissão Estadual de Cinema, que eu fiz com o João Batista de Andrade. E aí uma pessoa me "cobria" e ia lá, buscar o cheque em meu nome. Isto, enfim, foi interessante. Até o momento em que o Biáfara, que era crítico de *O Estado de S. Paulo*, e o Walter Hugo Khouri descobriram que eu estava trabalhando com o Batista. Aí disseram para o Batista: "Olha, isso poderia ser denunciado na Lei de Segurança Nacional". Ele correu para o laboratório onde eu estava realizando uma montagem e me disse para sair. Mas aí aconteceram duas coisas importantes. Uma, um pouco mais tarde, que vai ser o jornal *Opinião*, e uma um pouco antes. Por algum motivo, o Instituto Goethe me descobre.

Não sou alemão, não falo alemão,

mas o Instituto Goethe me descobre. O Instituto Goethe teve dois diretores. O Schaffner [Roland Schaffner] em Salvador e o de São Paulo [Hans-Joachim Schwierskott], eu sempre esqueço o nome dele, mas também foi importantíssimo. Em Salvador, havia uma jornada de filmes de curtas-metragens, uma espécie de festival hospedado pelo Instituto Goethe. A polícia não entrava lá. A gente podia mostrar filmes e discutir. Realmente foi uma das grandes áreas de resistência de cinema no Brasil naquela época e o Schaffner se comportou de modo exemplar. Aí, eu me entrosso bastante com o Schaffner e depois fomos para vários lugares, inclusive Munique, onde ele consegue 21 horas de filmes nazistas. Não filmes da época nazista: filmes do governo nazista. E diante disso, vamos fazer um seminário que se chamaria "Cinema e Política". Fizemos em São Paulo, Salvador, Curitiba, Brasília e no Rio de Janeiro. Foi um grande seminário que durou várias semanas. Eu não falo alemão, então no Rio eu tinha passado horas e horas com uma tradutora e professora do Instituto Goethe, que me traduzia os filmes, enquanto eu decorava as falas.

Depois, com o Schwierskott, fiz um longo seminário de quatro meses, que é "O caso Tiradentes", um curso multidisciplinar. Havia professores de literatura que abordavam a presença de Tiradentes na literatura brasileira, professores de história, de cinema. Tinha a Anateresa Fabris, que era professora da ECA e fez uma análise do Portinari e Tiradentes. O Arena, nos anos 1960, tinha o "Arena conta Tiradentes", no Teatro Sérgio Helena

a peça foi remontada. Eu levava os estudantes no teatro. E isso representava, em torno do Tiradentes, uma interdisciplinaridade.

Ou seja: fiz coisas entre o *Opinião* e esse trabalho com o Instituto Goethe bem mais divertidas do que o trabalho universitário. Até o último trabalho, que era um curso sobre como os países se apresentavam, um curso de turismo, em que eu tinha colhido em diversos consulados filmes publicitários de turismo, para mostrar como os países se apresentavam. Eu era regamente pago pelo Instituto para viajar. Viajei muito naquela época, de cineclube em cineclube, foi aí que eu criei muitas relações na Paraíba, no Ceará e em Salvador. Dei esse curso no Ceará, depois eu fui para o Recife. Depois, recebi um recado do Schaffner para ir diretamente a Salvador. Era 1978, um pouco antes das eleições daquele ano, em que os ânimos eram um tanto acirrados. E aí o Schaffner me diz: “Recebemos uma comunicação da embaixada para interromper o contato com você”. Então, ele me fez uma pequena crítica velada, muito elegantemente, de que certamente nesse curso havia poucos filmes alemães de turismo. Deu a entender que eu tinha sido pouco diplomático. Aí, interrompeu-se essa colaboração, e em 1979 vem a Lei da Anistia e eu volto para a USP.

Quando voltei, fui convidado para dar uma aula inaugural na ECA. Eu não sei bem quando dei essa aula inaugural, se foi em 1980 ou 1981. Quando voltei, eu tinha percebido que os professores tinham a pele cinzenta. E que eu tinha escapado àquilo tudo que eles sofreram durante a década de 1970. As pessoas me diziam: “Você foi uma



"Fiz coisas entre o *Opinião* e o Instituto Goethe bem mais divertidas que o trabalho universitário"

vítima” etc., mas eu não fui vítima. Primeiro porque a lista dos vinte e cinco [sic] me jogou para cima, porque eu me tornei uma celebridade, como o Fernando Henrique, né? [ironiza]. E por outro lado fiquei muito ativo. O problema foi que eu não consegui mui-

to bem sustentar a família, porque me pagava bem o Instituto Goethe, mas para eu poder viajar. Então, do ponto de vista dos rendimentos pessoais, isso realmente não foi o ideal.

Revista Adusp. Quer dizer, isso se dá ainda na Ditadura, e alguém

convida você para dar essa aula inaugural. Como foi isso?

JCB. As coisas mudaram bastante entre 1969 e 1980. Porque tinha o *Opinião*, e as coisas que eu escrevi para eles tiveram muita repercussão, e eu tinha me tornado uma personalidade praticamente nacional, de Fortaleza a Porto Alegre, devido a esses contatos com os cineclubes. Fiz palestras, tinha sido diretor de uma coleção de livros de cinema, em que inclusive republicuei um livro meu, o *Brasil em Tempo de Cinema*, publicamos um novo livro, que era o *Propostas para uma História [Cinema Brasileiro: Propostas para uma História]*, que também teve muita repercussão. Minha notoriedade tinha mudado bastante.

Conheci o Luís Sérgio Person depois do *São Paulo, Sociedade Anônima* [1965] ficar pronto. Tínhamos visões semelhantes sobre o Cinema Novo. Nunca achamos o Cinema Novo tão de “esquerda” quanto se defendia. Person nunca acreditou em uma revolução que se aproximava ou na realização das reformas de base

Revista Adusp. Você já se aposentou...

JCB. Em 1998. Me aposentei porque recebi, como muitos professores de vá-

rias universidades, uma carta circular anunciando que haveria modificações nas aposentadorias etc. Provocou uma onda de aposentadorias na USP, de professores certamente ainda muito capacitados para continuar.

Revista Adusp. Além do seu trabalho como crítico e professor, você está sempre se envolvendo com vários filmes como roteirista, diretor, ator... E eu, pesquisando na Internet, vi que o diretor de *Fome* [Cristiano Burlan] disse — e você estava presente na entrevista e não contestou: “O Jean Claude me disse que ele não é um ator, é um performer”. Eu queria que você comentasse um pouco esse seu envolvimento com diferentes papéis no fazer cinematográfico.

JCB. Vai levar algum tempo, tudo bem? Isso é anos 1960. Qual é a função do crítico? Como é que o crítico se situa no ambiente cultural — no cinema, onde ele interage? Isso foi depois da crise do *La Dolce Vita*. Quer dizer, eu tive essa primeira crise e depois eu me perguntei o que é que eu tinha que fazer agora. Tudo isso no momento em que não havia escolas. Me pergunto se é suficiente o crítico ficar sentado numa sala. Eu fiz alguns cursos que apareciam, que eram cursinhos da Comissão Estadual de Cinema, cursos bem curtos de alguns dias. Mas também ia à sala de montagem do Khoury, vê-lo montar. Fui em alguns sets de filmagens, ver o que acontecia. Eu não tinha nenhuma outra intenção além de tornar mais complexa a formação do crítico, de poder enriquecer a visão que você tem de um filme na tela.

Há um momento em que percebebo que eu, no set, sou um chato. Mas tenho que ter uma responsabilidade.

Eu só vou entender muito bem se eu tiver uma boa responsabilidade. Então, fui convidado para um “papelzinho”, pouco mais que uma figuração, para um filme que se chamava *Anuska, Manequim e Mulher* [1968, de Francisco Ramalho Jr.], para fazer um pequeno papel. Estava diante da câmera.

Em 1969, o João Batista faz *Gamal, O Delírio do Sexo*, aí eu monto o filme — mesmo não sendo montador. Faço a minha primeira montagem, a montagem estrutural, depois quem fez o corte fino foi um montador profissional. Em 1969 também fiz um filme em que eu sou praticamente um figurante. Tudo isso tinha uma função de enriquecimento da minha percepção e da minha emoção, porque a emoção não é algo tão espontâneo assim. É uma coisa que você cultiva, que enriquece.

Quanto à questão do roteiro é um pouco diferente. Conheci o Luís Sérgio Person depois do *São Paulo, Sociedade Anônima* [1965] ficar pronto, e tive um excelente relacionamento com ele. Me interessei muito pelo filme porque nós tínhamos visões semelhantes sobre o Cinema Novo. Nunca achamos o Cinema Novo tão de “esquerda” quanto se defendia. O Person nunca acreditou em uma revolução que se aproximava ou na realização das reformas de base, o golpe [militar] ia acontecer e ele achou que muita gente e muitos cineastas se comportaram de uma forma absolutamente ingênua. Então, houve um sintonia boa.

Em 1965, Person vai a Brasília me encontrar na universidade e me propõe ser roteirista do *O Caso dos Irmãos Naves*. Ele me conta o episódio e ele tinha a reportagem da revista *O Cruzeiro* de 1949, isso o tinha marcado muito e

como essa injustiça era uma dor muito profunda ele queria trabalhar essa injustiça. Aí digo o seguinte: “Acho absolutamente válido o que você está propondo, mas eu estou na universidade e não quero largá-la agora”. No entanto, como a situação era muito instável, eu disse: “Se a gente não se sustentar aqui, vou trabalhar com você”. Aconteceu que não nos sustentamos e veio a crise, mais ou menos em 1966. Passo um tempo no Rio, tento arrumar um emprego e não consigo. Volto para São Paulo e aviso o Person que estava aqui.

O caso de Araguari não é um erro judicial. Esses dois homens foram condenados por um crime que eles não cometeram. Do que se trata? Eles são julgados no Estado Novo. Eles são julgados por um judiciário apavorado e oprimido que simplesmente obedece, inclusive obedece a polícia local. Então não se tratava propriamente de um erro, mas de pegar uma situação social em que a polícia oprimia o judiciário e que acabava exatamente como a polícia queria. Por outro lado, vivíamos em 1967 um momento em que se torturava no Brasil. A polícia de Araguari montou uma história fantástica à base da tortura. E no Brasil da época essa prática existia e portanto o filme deveria ser mantido como o caso de Araguari, porém, com uma perspectiva atual. Nós fizemos um filme sobre a tortura, a opressão e a força da polícia.

Foi um fracasso total em São Paulo [capital] e no Rio, mas teve muita repercussão no interior de São Paulo, no Paraná, no Mato Grosso e não sei mais onde. E o produtor recebeu mensagem de exibidores, dizendo que “se tiver filmes assim

pode mandar porque esse filme realmente representa nossa vida aqui”. O produtor ficou muito satisfeito e disse: “É difícil realizadores, como o Person, que conseguem dialogar com o público do interior, a não ser na comédia, mas num drama isso não ocorre”. Então, fomos fazer outro filme juntos e o Person pensou: “Se a gente bolar mais um argumento agora, vai levar no mínimo uns seis meses para escrever isso. Então, tem que fazer uma adaptação de um romance, porque a matéria ficcional já está pronta, só falta organizarmos. Eu trouxe o tema dos Naves, mas esse próximo filme é você quem vai trazer o tema”. Então, eu faço uma leitura de romances que tinham saído recentemente e me fixo sobre a *A Hora dos Ruminantes* [de José J. Veiga], que de certa forma eu reestruturei.

Esse filme depois não foi feito porque o produtor teve um problema cardíaco e ele queria continuar, mas a mulher dele não deixou. Houve uma régia indenização, mas acabou não sendo feito. E não realizar *A Hora dos Ruminantes* foi um grande fracasso para o Person e para mim.

Person se afasta do cinema, passa para o teatro e tem bastante sucesso como diretor no Auditório Augusta. Ele faz *El Grande de Coca Cola* [1973], *Orquestra de Senhoritas* [1974]. Tudo isso repercute muito e só depois ele vai voltar ao cinema. Foi um baque realmente muito grande e eu praticamente deixo de ser roteirista. Vou voltar como roteirista nos anos 1990, com a Tata Amaral, com *Céu de Estrelas*, que é início de um trabalho que tem bastante repercussão — não tanto de público, mas da crítica, inclusive na Argentina e no México. O que o

Nelson Pereira dos Santos tinha colocado nos anos 1950: a possibilidade de fazer filme muito denso, com pouquíssimos recursos, num ambiente único, praticamente no interior de uma casa, com quatro atores, dois principais e dois coadjuvantes.

Desde que eu voltei para a USP, todo ano eu viajei. Ou fui convidado para algum festival, ou fui convidado para algum congresso... E aposentado, esses convites não vêm mais. Se quiser viajar, você paga a viagem. Evidentemente pagar uma viagem até a Europa não é “assim”. E uma ou outra vez eu paguei isso. Então, houve um momento de desequilíbrio da minha parte e passei a entrar numa depressão bastante forte, com psiquiatra, com remédio psiquiátrico etc. Até um momento em que eu não queria mais ir no psiquiatra, não queria mais os remédios e fui convidado pelo Kiko Goifman para interpretar um papel no filme *Fobia* — isso é 2007 ou 2008. E entrei no *Fobia* ainda bastante deprimido, mas aí houve uma outra possibilidade. Que é justamente o ator performático. E por quê performático? Porque eu não tenho nenhuma formação de ator. O ator é uma pessoa complexa. Não é que você chega lá e diz o diálogo, entende? É uma coisa complexa. Essa formação eu não tenho. Uma vez me perguntaram: “Por que você é ator?” e eu disse: “Sou ator porque envelheço”. E isso me dá uma possibilidade de trabalhar com pessoas mais jovens, como a Tata Amaral. Quando eu comecei o filme *Fobia*, não sei que idade tinha o Kiko, mas acho que uns 35 anos... Então, é uma outra geração que me trazia muita coisa e me dava essa possibilidade de reviver.