

DO BARROCO AO NEOBARROCO COM JEAN-CLAUDE BERNARDET (1990)

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i42p357-365>

Marcos Antonio de Moraes

Em torno de uma entrevista

Entre abril de 1989 e junho de 1990, circulou entre os alunos da Faculdade de Letras da USP a revista *Advênis* do “Grupo de Oficina e Crítica Literária de Letras”, dirigida por Elias Ribeiro de Castro. O periódico, gratuito, materialmente despojado, impresso em *off set* nas gráficas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, com tiragem de 3000 exemplares, durou, dentro de sua irregularidade, oito números. Consumava, segundo a “Apresentação”, na capa da edição inaugural, o anseio de estimular a criação literária e a sua crítica: “Queremos uma Revista... o pior é que precisamos de uma revista [...] sem ela morreremos com a poesia entalada na garganta”. Em suas poucas páginas — no máximo oito ao longo do tempo, tamanho 23,5 x 16,4 cm — imprimiram-se amadoras ilustrações, muitos poemas, alguma prosa, estudos desgarrados, o manifesto “O que somos ou o que é Advenismo” (fev. 1990) e uma pequena série de entrevistas com poetas.

Munido de um gravadorzinho e de propósito bem definido – colocar em discussão os sentidos da *boutade* de José Paulo Paes, *A poesia está morta mas juro que não fui eu* (1988), livro na coleção Claro Enigma, idealizada por Augusto Massi, colhi depoimentos, mais ou menos extensos, de Rubens Rodrigues Torres Filho (ago. 1989), Alcides Villaça (set.-out. 1989) e de Glauco Mattoso (fev. 1990). Para as edições do segundo semestre de 1990, a fim de refletir sobre as relações entre

literatura e cinema, imaginamos entrevistar Jean-Claude Bernardet, professor de cinema na ECA-USP, de quem mais comumente líamos *O que é cinema* (1980), volume de *Primeiros Passos*, no catálogo da Brasiliense, e o paradigmático *Cinema e História do Brasil* (1988), que ele assinou com Alcides Freire Ramos. Consultado, atendeu, com boa disposição, ao convite de *Advênis*, me acolhendo em seu gabinete de trabalho na USP. Dessa ocasião, preservo a sua envolvente explanação, o semblante algo sério, comprometido em favorecer o debate de ideias em uma revista de estudantes de graduação nas humanidades. Pediu-me que, antes da publicação do nosso diálogo, lhe encaminhasse a transcrição, sobre a qual, depois de lida, ele fez poucas alterações a caneta, sinalizando estar de acordo com o resultado. Esse depoimento, possivelmente de agosto ou setembro de 1990, permaneceu, contudo, inédito, pois *Advênis* não fugindo à sina das pequenas revistas universitárias de literatura, deixou de ser impressa. Preservei entre meus papéis a entrevista inédita de Jean-Claude Bernardet, voltando-me a ela por ocasião de seu falecimento, em 12 de julho de 2025, aos 88 anos. Encontrei nela o jovem estudante de Letras em face do notável professor, crítico e cineasta que tanto influenciou gerações de estudiosos e de profissionais, não apenas da área da cinematografia. É esse documento de época que compartilho em *Literatura e Sociedade*, na expectativa de poder restituir a generosidade do professor, a expressão de seu pensamento seguro, ágil e instigante, a vivaz imaginação crítica que marcou a sua admirável e multifacetada trajetória intelectual.

A entrevista

Advênis [Marcos Moraes] — Jean-Claude, a adaptação de textos literários para o cinema, no Brasil, tem sido, no seu conjunto, uma representação (ilustração) do texto, ou “recriações” artísticas autônomas? Estas opções chegaram a figurar correntes dentro da historiografia do cinema nacional?

Jean-Claude — A adaptação literária é uma corrente do cinema em geral. O cinema tinha muitas possibilidades no início, não era necessariamente um espetáculo, mas

muito cedo acabou se tornando uma arte narrativa. E enquanto arte narrativa, ele herda técnicas narrativas que estavam presentes no romance e no folhetim. O cinema, a partir dos anos [19]10, mais ou menos, se torna uma das grandes fontes de abastecimento de ficção para as grandes massas que, antes, iam buscar diversão no folhetim de página, como na Inglaterra, na França e na Alemanha. No caso brasileiro, a adaptação literária já aparece na segunda década deste século [XX]. E isso vai perdurar até praticamente a atualidade. Em alguns momentos, talvez, isso foi mais insistente. Por exemplo, nos anos [19]20, quando são adaptados *Inocência*, *O guarani*, romances deste tipo, o que se verifica é que são basicamente os italianos que fazem as adaptações. Como se essa recorrência a obras “clássicas”, obras de sucesso de Taunay, de Alencar, do século XIX, desse um embasamento cultural a esses cineastas que eram imigrados e que procuravam se inserir culturalmente na sociedade brasileira. Você vai ter outros momentos, como na década de [19]70, principalmente, quando por motivos políticos, o governo da ditadura vai incentivar a adaptação literária. Nesse momento, aparecem obras extremamente diversas, como *Os condenados*, *São Bernardo*, adaptações da obra de Dalton Trevisan (*A guerra conjugal*) etc. O governo tinha objetivos concretos. Em relação à pergunta “Se estas adaptações são obras autônomas ou não”, eu acho que não há resposta. Só há resposta [em relação] a cada filme. Inclusive — e isso é muito interessante — se você pegar obras extremamente fiéis a alguns romances, vai perceber que talvez sejam essas obras as que sejam as mais autônomas. Há dois casos vinculados à obra de Graciliano Ramos, *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *São Bernardo*, de Leon Hirszman, em que, não só houve uma fidelidade muito grande ao enredo, às personagens, como, por parte dos cineastas, houve a tentativa de se encontrar o equivalente cinematográfico do próprio estilo do Graciliano. Estilo este marcado por frases curtas, muito sintéticas. Os dois cineastas trabalharam cinematograficamente esse estilo de maneira tão brilhante que os filmes acabaram se tornando autônomos...

Advênis — Em relação ao estilo cinematográfico de Graciliano Ramos, são estas as palavras que foram utilizadas em recente tese [de literatura brasileira] defendida na FFLCH (*A retórica do seco* [1990], de Marcos Falchero Falleiros): “tomadas: peças: jogos de trechos”. De *São Bernardo*, afirma: “trechos de presente fixo em corte com o

passado, em sucessão de quadros com velocidade rápida ou pausadamente ritmada conforme o seu grau de pragmatismo ou reflexão”. E conclui, após falar nestes mesmos termos de outras obras do autor: “Se o texto não é filme, a escrita de Graciliano Ramos não impede, entretanto, que o autor tenha deixado de mão beijada sua obra para o filme”.

Jean-Claude — Essa afirmação do ensaísta sobre a obra do Graciliano pode ser comprovada com o roteiro feito pelo Nelson Pereira dos Santos para *Vidas secas*, que é quase o romance. São trechos do romance. Nelson não trabalha no roteiro com “decupagem”, planos, movimentos de câmara. Quer dizer, ele trabalha tudo isso na preparação da filmagem. Mas o roteiro é um trabalho sobre a situação das personagens, sobre os diálogos e o roteiro dele é quase fragmentos do texto do escritor. Inclusive, o roteiro possibilita uma leitura fluente.

Advênis — O roteiro cinematográfico estaria, então, capacitado a apresentar-se como obra de arte independente da imagem e do gênero romanesco tradicional?

Jean-Claude — O roteiro, tradicionalmente, visa apenas ser uma peça instrumental que prevê a realização de um filme, mas que não têm autonomia. Agora, alguns roteiristas gostariam de chegar a roteiros que fossem absolutamente limpos de informações técnicas e pudessem ser susceptíveis de leitura como uma peça de teatro. É importante lembrar de Carlos Diegues que publicou alguns roteiros. Num deles, acredito que *Chuvas de verão*, ao apresentar o texto, ele fala sobre esse valor intrinsecamente literário do roteiro. Portanto, o roteiro é dividido em sequências, assim como uma peça de teatro é dividida em atos e cenas, mas se evitam as informações sobre o comportamento da câmara, ou coisas desse tipo, a fim de o leitor poder apreender situações em evolução e evolução dos personagens. É de certa forma, um pouco o que fez o Arnaldo Jabor em *Eu sei que vou te amar*, cujo texto original não é um roteiro, mas é, digamos, um texto dramático.

Advênis — Nelson Rodrigues já foi, pelo menos, dez vezes adaptado e levado às telas. Seria possível explicar este interesse do cinema pela obra do [dramaturgo] Nelson Rodrigues?

Jean-Claude — Nunca estudei especificamente Nelson Rodrigues. Acho que as frequentes adaptações de suas peças é basicamente uma das manifestações do imenso sucesso de Nelson. Os filmes inspirados em sua obra, a não ser os do Jabor (*O casamento, Toda nudez será castigada*), não são filmes muito bons. Nem mesmo o filme do Nelson Pereira dos Santos (*Boca de Ouro*), que é um filme bem secundário na sua filmografia, se for comparado a *Vidas secas*, a *O amuleto de Ogum*. Tenho a convicção, talvez um pouco superficial, de que ele [Nelson Rodrigues] pega coisas certamente muito vibrantes e muito presentes num certo imaginário brasileiro cujas chaves poderiam ser moralismo, culpabilidade, sexo enquanto obsessão sexual, religiosidade e pureza...

Advênis — Tudo o que é capaz de chamar o público...

Jean-Claude — ... da mesma forma que é capaz de chamar o público ao teatro e à literatura, porque o Nelson é, antes de mais nada, muito lido. Ele não é só visto nos palcos, na tela... Ele foi um dramaturgo que captou alguma coisa que toca fundo num certo imaginário, digamos, da classe média. Por outro lado, suas peças são muito simples como construção. Tem uma ou outra um pouco diferente, mas são peças com arcabouço muito lógico. Há uma lógica interna bem delineada nas relações entre os personagens. Aquilo, então, vai repercutir num outro personagem, que por sua vez... Não se trabalha tanto a ambiguidade, a dispersão, o duplo sentido. Nelson é muito ferrenho na sua composição. Os dois únicos filmes baseados em sua obra que estudei mais detidamente, *Boca de Ouro* (1963 e 1990), puderam mostrar que, não obstante as diferenças de base entre eles, a composição da peça foi respeitada.

Advênis — Nelson Rodrigues, muitas vezes, via as adaptações de suas peças como caricaturas dele próprio. Ele se mostrou quase sempre hostil...

Jean-Claude – Veja, você tem, de um lado, *Toda nudez será castigada*, ou *A falecida*; de outro lado você tem *O beijo* [*no asfalto*, de Bruno Barreto, 1980]. Entre eles, desníveis muito grandes. Precisamos ver se ele se sentia tão caricato pela *A falecida* [1965], quanto pelo *Beijo*. No caso de *A falecida* do Leon Hirszman, tem-se um roteiro

muito bem-feito, com a brilhantíssima interpretação de Fernanda Montenegro... Eu não sei se ele se sentiria tão caricato diante de filmes assim.

Advênis – As reflexões sobre o fazer artístico, ou seja, [sobre a] própria realização da obra de arte, funcionam de que maneira no cinema? *Anjos da noite*, de Wilson Barros, seria, por exemplo, uma tentativa de se mostrar a imagem e sua problemática no momento em que ela está sendo produzida?

Jean-Claude – Esta questão é bem ampla. A ideia de que a obra trata de si mesma e que a produção artística é simultaneamente uma reflexão sobre a produção artística é alguma coisa que você já encontra em vários filósofos alemães do século XIX. O caráter conceitual da obra que se produz e se produz enquanto reflexão é algo que desenvolvemos no século XX, mas que tinha suas sementes filosóficas no século anterior. Quanto ao cinema (curiosamente, isto não é um fato muito conhecido), ele se tematiza desde o século XIX. Recentemente foi realizado um curso na ECA, em parte sobre esse assunto, [que] pegou filmes do final do século passado e início deste [XX]. Encontraremos nesse período inúmeros filmes sobre aparelhos óticos (telescópio, microscópio, lupa, óculos), buracos de fechadura, as janelas. Desde essa época percebe-se que o ato de ver, o ato de olhar, o ato de ser visto, já era tema dos primórdios do cinema. Nós temos a impressão de que o que se convencionou chamar de “metacinema”, de cinema autorreflexivo, é algo que foi criado nos anos [19]60. Isso é absolutamente errôneo. Se pegarmos a comédia americana (Chaplin, *O Gordo e o Magro*, Buster Keaton) acharemos enredos que se ambientam em estúdios. Para não falar de filmes célebres como *Crepúsculo dos deuses* [de Billy Wilder, 1950], *A condessa descalça* [de Joseph L. Mankiewicz, 1954], enfim, uma série de filmes cujo tema – ou de que um dos temas básicos – é o próprio cinema e a reflexão sobre o fazer cinematográfico. Quando se chega nos anos [19]60 é que há uma intensificação da arte autorreflexiva, mas que não é especificamente cinematográfica. Você tem isso na literatura, na pintura... Há apenas uma intensificação. O que é interessante verificar é a maneira como essa autorreflexividade se manifesta em diversas épocas. Evidentemente, um filme como esse que você cita, *Anjos da noite*, não é um filme semelhante na sua autorreflexividade a um filme de 1903. No entanto, eles podem até pertencer ao mesmo paradigma...

Advênis – Como o gênero lírico se relaciona com o cinema brasileiro? Sabemos que a poesia, muitas vezes, ganha a linearidade ficcional da prosa no cinema. Como é o caso do filme *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade, adaptação do poema de Carlos Drummond de Andrade. Haveria expressões mais complexas do gênero lírico (poesia), em nosso cinema?

Jean-Claude – É um problema muito grande... A minha opinião é que, quando os cineastas abordam poetas, eles são muito infelizes. Não que não se possa haver uma ou outra exceção, mas de forma geral, eles não são muito felizes. Não se trata exatamente de poesia, se você pegar o Guimarães Rosa... Eu acho que ele está mais presente nos filmes quando os cineastas não estão preocupados em adaptá-lo. Cineastas como Glauber Rocha e, principalmente, Carlos Prates, conseguiram fomentar temas e certos ritmos que são mais próximos do Rosa do que acontece, por exemplo, na adaptação do *Grande sertão: veredas* (Geraldo e Renato Santos Pereira, [1965]), ou ainda, a meu ver, o que acontece com o filme *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, [1965]). Acho Glauber muito mais rosiano que Roberto Santos, quando ele faz *Matraga*. Há problemas graves com o lirismo atualmente no cinema brasileiro, na medida em que o que é mais valorizado dos anos [19]70 para cá, é a ironia, o distanciamento, uma certa relação de frieza com os personagens. O curta-metragem *Caramujo-flor* [de Joel Pizzini, 1988] me parece sob vários aspectos excepcional. E um dos sentidos pelo qual ele me parece excepcional, é que ele assumiu plenamente o lirismo. A composição do *Caramujo-flor* é curiosa, porque, no início, o diretor queria fazer um filme sobre o Manoel de Barros. Ele teve muita dificuldade em produzir o filme. Para produzi-lo, ele teve que dar entrevista, promovê-lo, fazer um “pressbook” do poeta... até o momento que ele achou que seu trabalho de divulgação já estava feito. Já tinha saído em vários jornais, etc... de forma que no filme ele começou a se distanciar do Manoel de Barros. E foi, no meu entender, neste distanciamento que ele conseguiu criar um enredo cinematográfico que se harmonizasse com o lirismo do poeta. Justamente porque ele estava independente. O cineasta não estava preocupado em ficar ao pé-da-letra. Não é um respeito literal, não é um respeito reverencial, mas uma espécie de comunhão dentro do universo poético do Manoel de Barros. Ele se sentia absolutamente à vontade. Até uma coisa

muito engraçada... enquanto o cineasta trabalha muito a questão do lodo, da lama, dos caramujos, da pedra, do arame, enfim de todo o imaginário do Manoel de Barros, ele também trabalha o jacaré. E o Manoel de Barros não tem jacaré na obra dele. Acontece que ele [Joel Pizzini] acaba integrando o jacaré na poética do Manoel...

Advênis – Como é que *Os sermões* do Padre Antonio Vieira entraram para o cinema?

Jean-Claude – No caso d'*Os sermões*, tem pelo menos duas coisas que se deve dizer. Primeiro: *Os sermões* era uma preocupação antiga do Júlio Bressane, realizador do filme. A primeira vez que o Padre Vieira apareceu na sua filmografia foi em *O monstro caraíba* [1975]. Praticamente 15 anos antes da realização d'*Os sermões* [*Os sermões – A história de Antonio Vieira*, 1989]. Isso significa que o Padre Vieira é uma figura que preocupou Bressane durante muito tempo. De forma que, quando ele chega ao filme, não foi algo que começou no ano passado, mas na década passada. Portanto, há um nível profundo de amadurecimento. O Padre Vieira da década de [19]70 é uma visão totalmente caricata e oposta àquela que ele vai dar n'*Os sermões*; a primeira é muito inspirada na visão que Oswald de Andrade tinha do Padre Vieira, como grande responsável pela dívida externa. N'*Os sermões*, ao contrário, há uma atitude muito elogiosa em relação ao Vieira. Por outro lado, eu tenho a convicção – mas não é só uma convicção pessoal – de que há um grande movimento Barroco, o Neobarroco, em desenvolvimento na América Latina. E Cuba é um dos centros absolutamente fundamentais com Lezama Lima, Sarduy, Cabrera Infante. No Brasil, com poetas como Haroldo de Campos, que está muito próximo de Bressane. Inclusive, n'*Os sermões*, [Haroldo] aparece lendo um trecho das *Galáxias*. Esse filme deve, então, ser inserido num contexto mais amplo que é este Barroco do final do século XX. Especificamente, quanto à maneira, eu só posso dizer coisas muito superficiais. Mas eu acho que têm duas abordagens da questão literária no filme. Uma é a profunda admiração e respeito pelo texto. Quer dizer, são selecionados trechos dos *Sermões*. Othon Bastos foi escolhido por inúmeros motivos. Um deles, é a maneira que ele tem de dizer o texto, a forma como ele trabalha o texto quase na garganta antes de soltá-lo para fora... Há um sabor quase sensual da frase, da palavra que o filme trabalha muito bem. Outra abordagem possível seria procurar formas peculiarmente cinematográficas. Bressane encontrou o equivalente cinematográfico do texto do

Vieira. Eu acredito que o Bressane fez uma opção muito clara. O Barroco é uma arte religiosa, de espetáculo, é profundamente envolvente. O Barroco quer te levar no seu movimento. É claro que o Barroco do século XX não tem estas características. Bressane optou por um aspecto eu chamaria de “maneirista”, pela arte da engenhosidade. E desse ponto de vista há coisas absolutamente brilhantes no filme... Othon Bastos aparece no cinema pela primeira vez no filme de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [1964], de forma que Othon no filme é o ator Othon Bastos interpretando o Padre Vieira, mas ele é também o ator de Glauber Rocha, de tal forma que através do ator se juntam Glauber e Bressane. No *Deus e o Diabo*, Othon é um cangaceiro. Uma das fontes de inspiração do filme são *Os sertões* do Euclides da Cunha. Então, muito conscientemente, através de Othon Bastos, Júlio Bressane junta *Os sertões* e *Os sermões*. Paradigma, sem dúvida, intencional. O que possibilita, de repente, no meio d’*Os sermões*, a entrada do Lampião, numa filmagem do início dos anos [19]30, feita por um mascate, se não estou enganado, na Paraíba. Aquilo que parece aleatório e gratuito no filme tem uma lógica interna muito grande a ser desvendada...

Marcos Antonio de Moraes, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. Professor de literatura brasileira, bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Publicou, entre outros livros, *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira* (Edusp/IEB, 2000) e *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas, 1924-1944* (Global, 2010).