

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
LINGUAGENS, ESTÉTICA E HERMENÊUTICA

AS FORMAS DO SENSÍVEL NA HISTÓRIA
ÀS VOLTAS COM JEAN-CLAUDE BERNARDET E SEUS EFEITOS DE ESTILO

Guillherme de Souza Zufelato

Uberlândia
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
LINGUAGENS, ESTÉTICA E HERMENÊUTICA

AS FORMAS DO SENSÍVEL NA HISTÓRIA
ÀS VOLTAS COM JEAN-CLAUDE BERNARDET E SEUS EFEITOS DE ESTILO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, sob a orientação do Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Guillherme de Souza Zufelato

Uberlândia
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

Z94f
2020

Zufelato, Guillherme de Souza, 1986-

As formas do sensível na história [recurso eletrônico]: às voltas com Jean-Claude Bernardet e seus efeitos de estilo / Guillherme de Souza Zufelato. - 2020.

184 p. il.

Orientador: Alcides Freire Ramos.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2020.3020>

Inclui bibliografia.

1. História. I. Ramos, Alcides Freire, 1963-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História			
Defesa de:	TESE DE DOUTORADO, Ata 9, PPGHI			
Data:	Quatorze de setembro de dois mil e vinte	Hora de início:	15:00	Hora de encerramento:
Matrícula do Discente:	11613HIS008			
Nome do Discente:	Guilherme de Souza Zufelato			
Título do Trabalho:	As formas do sensível na história: às voltas com Jean-Claude Bernardet e seus efeitos de eslo			
Área de concentração:	História Social			
Linha de pesquisa:	Linguagens, Estéca e Hermenêuca			
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Reflexões em torno da obra do cineasta Eduardo Coutinho: diálogos entre História e Cinema			

Reuniu-se de forma remota através da plataforma de webconferências Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: Rodrigo de Freitas Costa (UFU/UFTM), André Luis Bertelli Duarte (ESEBA/UFU), Jailson Dias Carvalho (E.E. Frei Egídio Parisi/E. E. Rotary), Sirley Cris na Oliveira (IFTM), Alcides Freire Ramos orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Alcides Freire Ramos, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ul mada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do tulo de Doutor.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação perante e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo de Freitas Costa, Usuário Externo**, em 14/09/2020, às 18:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andre Luis Bertelli Duarte, Professor(a) do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico**, em 14/09/2020, às 18:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **SÍRLEY CRISTINA OLIVEIRA, Usuário Externo**, em 14/09/2020, às 18:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jailson Dias Carvalho, Usuário Externo**, em 14/09/2020, às 18:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alcides Freire Ramos, Professor(a) do Magistério Superior**, em 14/09/2020, às 18:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2205591** e o código CRC **FB999D07**.

AGRADECIMENTOS

...e dedicatória

Desde o meu ingresso no Mestrado em História (PPGH-UFU), em 2013, o professor Alcides Freire Ramos foi quem me acolheu na Linha de Pesquisa "Linguagens, Estética e Hermenêutica". Agradeço imensamente pela liberdade de pensamento. No fim, fiz a Tese que quis. Agradeço igualmente à professora Rosangela Patriota, inspiração sem igual, cujas aulas, desde 2012, quando fui seu aluno *ouvinte*, e livros me estimulam. A todos, e todas, colegas do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), nomeadamente a Lays Capelozi, André Bertelli e Rodrigo Costa; é um prazer estar participante, mesmo à distância, deste núcleo de debates. A Rodrigo e a Jailson Dias, em especial, por terem aceitado participar da Banca de Qualificação. E agora da Banca de Defesa da Tese. Muito obrigado pela leitura cuidadosa. A André e a Sirley Oliveira, igualmente, por participarem desta última Banca. E antecipadamente, agradeço pelas contribuições. Aprendo muito, com vocês todos e todas. Agradeço, enfim, de coração (sem citar todos os nomes), também aos amigos e amigas que a vida me deu em Uberlândia-MG. Abração especial ao Samu. Ao Fernando *Antonino*, chato como nunca e amigo sempre. E ao Munís Pedro.

Dedico esta Tese:

Ao inesquecível amigo Caio Melo – *in memoriam* – e a Camila Rodrigues, *essa força estranha*.
A Mariano Azevedo... por muitas correspondências *transformadoras* de estilos na história.
A meus pais, Fernando e Regina Zufelato, por tudo, *love love love*.
A Gabriella Martinho, meu fôlego, parceira de vida, pelas paixões alegres junto com a Preta.

Agradeço o apoio financeiro e institucional da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES e do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (INHIS/UFU). E aos funcionários da Biblioteca da UFU e da Biblioteca da Cinemateca Brasileira -SP.

Existirmos

A que será que se destina?

(Caetano Veloso, "Cajuína")

LISTA DE IMAGENS

Imagen 1. “Nó borromeano” de Jacques Lacan

Imagen 2. Yves Klein – *Leap into the void* (1960)

RESUMO

ZUFELATO, G. *As formas do sensível na história: às voltas com Jean-Claude Bernardet e seus efeitos de estilo.*

Este trabalho de tese em história busca investigar, em um primeiro momento de reflexão, a uma série de questões, que foram sendo suscitadas no corpo a corpo com as fontes de trabalho, relacionadas, sobretudo, aos processos históricos e subjetivos da formação de uma trajetória, por Jean-Claude Bernardet (1936), como crítico e ensaísta que se fez historiador do cinema brasileiro. Já em um segundo momento, esta tese tem, como horizonte de questionamentos, um dado de realidade que são as conversas estabelecidas com cineastas, por Jean-Claude Bernardet, ao longo de sua existência, principalmente, como crítico e ensaísta do cinema brasileiro. Por décadas, Bernardet escreveu e publicou suas críticas e seus ensaios sobre o cinema nacional, tendo, no fundo, a preocupação de impactar diretamente aos cineastas no instante mesmo do processo criativo da realização cinematográfica. Isso, sem sombra de dúvidas, por causa de vários fatores, como os círculos de sociabilidade, foi um ato que *realmente* produziu efeitos de estilo, ou pelo menos isso foi ficando evidente, conforme esta investigação foi sendo elaborada. A hipótese é a de que, tomando como base e inspiração uma teoria do sujeito da psicanálise de orientação lacaniana, tenha sido possível demonstrar como esses efeitos de estilo, provocados pelas palavras de Bernardet, podem ser sondados nas correspondências registradas com alguns cineastas.

Palavras-chave: Jean-Claude Bernardet; História do Cinema Brasileiro; História e Psicanálise; Jacques-Lacan; Subjetividade.

ABSTRACT

ZUFELATO, G. *As formas do sensível na história: às voltas com Jean-Claude Bernardet e seus efeitos de estilo.*

This thesis work in history seeks to investigate, in a first moment of reflection, a series of questions, which were raised in the melee with the sources of work, related, above all, to the historical and subjective processes of the formation of a trajectory, by Jean-Claude Bernardet (1936), as a critic and essayist who became a historian of Brazilian cinema. Secondly, this thesis has, as a horizon of questioning, a fact of reality that are the conversations established with filmmakers, by Jean-Claude Bernardet, throughout its existence, mainly as a critic and essayist of Brazilian cinema. For decades, Bernardet wrote and published his critiques and essays on national cinema, having, deep down, a concern to directly impact filmmakers at the very moment of the creative process of filmmaking. This, without a doubt, because of several factors, such as sociability circles, was an act that really produced effects of style, or at least this became evident, as this investigation was being elaborated. The hypothesis is that, based on and inspired a theory of the subject of psychoanalysis of Lacanian orientation, it was possible to demonstrate how these style effects, provoked by Bernardet's words, can be probed in the correspondences recorded with some filmmakers.

Palavras-chave: Jean-Claude Bernardet; History of Brazilian Cinema; History and Psychoanalysis; Jacques-Lacan; Subjectivity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Das teses não realizadas	13
Uma descrição do sujeito / objeto	18
Como pensar o estilo diante do Outro: por que não uma Estética da Recepção?	26
O estilo aparece lá onde jamais esteve	30
Da hipótese	31
Do convite à leitura, ou, sobre o riso da escritura	33
CAPÍTULO 1 Jean-Claude Bernardet Cinema e Pensamento	34
Parte única	
Ep.5 – Jean-Claude Bernardet Cinema e Pensamento	42
Bernardet em formação como crítico do seu tempo	43
<i>Trajetória Crítica</i>	47
Que reviravolta!	63
<i>Cinema brasileiro: propostas para uma história</i>	66
Mais e mais <i>falas se falam</i> a um "Eu" parado no ar rarefeito de <i>não-ser</i>	69
<i>O autor no cinema</i> e a questão da linguagem	71
Alô! Quem fala?	75
O estilo de Bernardet em <i>Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro</i>	77
<i>"O sujeito é uma disjunção que tende a se acentuar"</i> (J-C. Bernardet)	85
<i>"ÉU é um outro"</i> (A. Rimbaud)	93
CAPÍTULO 2 O estilo de Bernardet nas <i>verdades</i> do Outro	96
Parte I	
<i>Nós</i> do sujeito ao Outro: entre o Imaginário, o Simbólico e o <i>Real perdido</i>	104
<i>Eu sou isso!</i> Ou, como surge o Outro de <i>si mesmo</i>	106
Parte II	
O <i>real</i> estilo de Bernardet: a estrutura ficcional da verdade	112
<i>"Na linguagem nossa mensagem nos vem do Outro... de forma invertida"</i> (J. Lacan)	113
Dando a letra a Glauber: cartas <i>roubadas</i> (E. A. Poe)	115

Bernardet e a realização da imagem invertida <i>de Glauber como efeito de Estilo</i>	123
Parte III	
Uma "estilística dos afetos" (De Certeau) nos escritos de Bernardet	124
A inauguração de um lugar fictício para a verdade do sujeito (J. Lacan)	133
"Estilo vem do latim <i>stylus</i> , que quer dizer corte, como na pena utilizada para escrever, que era também chamada de <i>stilette</i> " (C. I. L. Dunker)	138
A teoria do traço unário, inscrição, marca psíquica de um acontecimento (S. Freud)	139
Parte IV	
<i>Piranha no mar de rosas</i> , E. Escorel, <i>O voo dos anjos</i> , e a verdade do estilo de J-C. Bernardet por E. Coutinho (a tese do estilo trágico excêntrico)	146
<i>Piranha no mar de rosas</i> (1982)	147
Dialógos com Eduardo Escorel	151
<i>O voo dos anjos</i> (1991), ou, "uma psicanálise da escrita" (J-C. Bernardet)	154
A verdade do estilo de J-C. Bernardet em E. Coutinho (a tese do estilo trágico excêntrico)	160
CONCLUSÃO	168
ANEXO	174
BIBLIOGRAFIA e DOCUMENTAÇÃO	178

INTRODUÇÃO

Pode ser lido como um relato de sensações, de como a realidade objetiva se transmuda na visão, na memória e na linguagem de um indivíduo. Nesse sentido, os fragmentos que formam os capítulos registram menos fatos históricos do que imagens possíveis daquilo que é puro mistério.

(Alexandro Baricco)

Às vezes tenho a impressão de que escrevo por simples curiosidade intensa. É que, ao escrever, eu me dou as mais inesperadas surpresas. É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente das coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia.

(Clarice Lispector)

Esta tese possuiu várias *Introduções*. Atos de escrita que falharam. É incomum, mas é fundamental dizer das errâncias que nos levam a alcançar um ponto *final*. Movimento de pensamento que vai se constituindo como quem caminha e tropeça pela vida. Nesse caminho, é formado um estilo, pelo despojo do que não restou como objeto (o resto do resto é abjeto). É assim que proponho começar tocando num não-dito, o que não foi apresentado no trabalho. O que foi cortado e, no entanto, por esse corte, fez surgir um efeito de estilo que deu forma sensível a esta história; eis o verdadeiro objeto desta passagem até capitularmos o trabalho. Só assim será possível compreender, pelos fracassos, pelas falhas, o que *nunca* foi escrito por aqui e, mesmo assim, resultou na tese que agora você, caro leitor, estimada leitora, tem em suas mãos ou na tela.

Das teses não realizadas

Gostaria então de falar inicialmente das não-teses. E houve várias até chegar aqui. Para desdobrar essa história de um tempo mais-que-presente a um pretérito-mais-que-imperfeito, fui informado, já no chamado Exame de Qualificação, pelo PPGH-UFU, em inícios do último mês

de dezembro (2019), pela Banca avaliadora, que eu nomearia de modo equivocado meu trabalho: *um ensaio*. Logo no Exame! Com efeito, tinha em mente as caracterizações do conceito “ensaio”, como trabalhado por Starobinski (2012), cuja ideia principal é o ensaio designando uma intenção de “pôr à prova”, ou sair em busca de uma, ou até realizar um atento *exame*. Essas definições conceituais antigas – que compreendem, segundo o crítico suíço, a forma como o ensaio foi visto e reconhecido socialmente do século XII até pelo menos o XVII – não serviriam, se aplicadas a uma Tese acadêmica. Essa foi, pois, minha *última* não-tese. E dei razão às vozes da Banca.

Mas, ter por objetivo falar das não-teses (no plural) é remontar, puxando pelo fio da memória, a quando surgiram as primeiras linhas sobre o “objeto” de pesquisa acadêmica, Jean-Claude Bernardet. Até alcançarmos a essa espécie de nunca escrito *primeiro* dessa história será preciso, no entanto, fazer uma passagem ao espaço das disciplinas cursadas e cumpridas ainda durante os primeiros anos de Doutorado. Nessa ordem decrescente, lembro bem ter apresentado em *Seminário de Tese I* (em *Seminário de Tese II*, trabalhei apenas com teorias da história, e não propriamente com Bernardet) um trabalho em que buscava destacar, como o intitulei, algumas *Intensões* de tese. Tal exercício de levantamento de hipóteses sobre o objeto de pesquisa, teórica e metodologicamente, levou o subtítulo: *A um novo corte epistemológico*. E o que seria isso aí?

Como quem perde tempo com alguma coisa que é só aparentemente banal, o trabalho apresentado naquela disciplina já continha praticamente um programa para a atual tese. Sobretudo, a ideia de corte que produz um estilo já estava aí presente, mas não desdoblada. Gostaria aqui de me ater nesse trabalho que foi fundamental *não* ter escrito para esta atual Tese. As preocupações, naquele momento, giraram em torno de uma hipótese que chamei de “biografia estética”. Essa expressão conceitual foi, sumariamente, pensada desde Bernardet. Mas nada que desse uma tese! Mesmo assim, foi um processo de elaboração de ideias fundante da percepção de possíveis questões que teriam de ser melhores investigadas. A preocupação em refletir uma epistemologia da história, como **atividade** ou prática social, quero crer, sempre figurou como pano de fundo das questões às quais tentei me debruçar; uma teoria da história, movimento este de pensamento que inclusive me fez demorar bastante tempo para perceber que uma tese possui, nas suas reais condições de produção, uma subversão desse processo. Foi preciso partir da *fonte* e ver o que, nela, suscitava reflexões. Naquele instante, suponha a seguinte afirmação (me cito): “Este ensaio pretende-se como uma breve introdução de problemas mais gerais, digamos, anteriores. Experimentos epistemológicos rumo a um corte – um estilo de história. *Intensões* de tese.”

Uma passagem inicial no trabalho então apresentado, em *Seminário de Tese I*, merece aqui menção direta, porque ainda mantém uma forte correlação do tipo de investigação a que me

colocava, desde então, a pensar. Escrevia ali, a partir da leitura de *Conversações* do filósofo Gilles Deleuze (1992), particularmente, a propósito do momento em que, na abertura do livro, o autor expõe a pergunta fundamental à vida do pensamento sobre o que este pode (e eis aqui uma das potências de qualquer ato de pensamento) contra todas as forças que, ao nos atravessarem, nos querem fracos, tristes e tolos: criar! Pensando com esse pensamento, elaborei uma formulação. Cito novamente, àquele *mim mesmo* já mencionado antes, que hoje é já o *Outro* desta Tese.

O professor Alcides jogou uma pergunta em aula, certa vez: *O que é uma tese?* (Silêncio na sala.) Uma tese é sobretudo a invenção de uma ferramenta conceitual e analítica ainda não disponível à mesa onde se encontram pilhas de livros fundamentais a uma pesquisa. Será aqui uma dupla escrita “de si” e de aproximação ao “objeto” de doutorado. Esforço a um ato de estudos de ideias im-próprias, ao encontro de um sujeito em devir, J-C. Bernardet. Começo então a compreender que a história pode se tornar a questão de uma vida.

É escrever uma teoria da história – por que não dizer? Como vocês devem saber, etimologicamente, teoria é um *ponto de vista*. Eu tomo minhas ignorâncias aqui como pontos de partida. Para algumas pessoas, reconhecê-las é uma vergonha. Pecado intelectual inconfesso. Mas quero crer que só há produção de novos conhecimentos, quando antes reconhecemos ignorâncias. Caminho sem medo de errar, talvez, um pouco melhor. Não são os pecados de juventude os acontecimentos, atos, os gestos que *realmente* ficam e nos marcam a vida?

Pensar o impossível. Esse é um horizonte que se desdobra de modo contínuo. É aqui um esforço teórico-ensaístico para, ao menos, esboçar um desenho de ferramenta analítica para a tese. Assim, começo pelo começo. Minha principal ideia sobre uma pesquisa em torno de J-C. Bernardet é, não desde o início, a de uma escrita (ou espécie de escuta analítica) sensível da história. A essa ferramenta de tese nomearei, conceitualmente, como *biografia estética*.

Muitas dessas formulações ainda são uma presença marcante nesta atual tese. Ainda que, já agora, tenha abandonado a ideia de uma “biografia estética”, a premissa epistemológica de uma escritura sensível da história, em momento algum, saiu de cena como ideia obscena (ideia posta fora de cena). Como cheguei a escrever, ainda naquele trabalho: “Uma escrita sensível da história, atenta à dimensão dos afetos endereçados ao Outro, a partir de um indeterminado lugar”. Evidentemente, desde então, pelo menos, mantive como fundamental a questão sobre o lugar das paixões e dos estilos dessas paixões na história, dos afetos que circulam social e historicamente, do estatuto das sensibilidades no campo historiográfico, dos sentimentos ditos e não-ditos, silenciados, reprimidos, interditos nas configurações sensíveis das modalidades de escritas de história. Isso tudo só era possível, pois havia em mente um *Freud para historiadores* (Gay, 1989), tomado por uma “estilística dos afetos”, diante do cruzamento da história entre ciência e ficção, em relação com a literatura ou escrita dos “romances” psicanalíticos (Certeau, 2012). Naquele *Seminário I*, Jean-Claude Bernardet aparecia entrevistado e abordado por esses tipos de questões.

Se o trabalho serviu como breve introdução a questões anteriores, epistemológicas, como naquela ocasião eu escrevera, de problemas mais gerais rumo a um corte estilístico que contivesse, em sua centralidade, a consideração das afetividades, como por exemplo na ideia de uma historiografia afetada pelo outro sujeito-objeto, acabou sendo só mais uma e outra introdução de tese *jamais* escrita no fim. Mas esse tipo, vamos dizer, de errância no sentido freudiano, que comumente reconhecemos pelos lapsos cotidianos de linguagem como erros de leitura, esquecimentos de nomes e equívocos de troca destes de fato, ou então pelos atos-falhos como deixar *sem querer* o celular na geladeira quando se deseja *dar um gelo* na relação com alguém, remontaria aqui, nesta espécie de genealogia ou arqueologia das não-teses, ao momento em que Bernardet como sujeito-obra fora, inusitadamente, tematizado pelo Outro como destino a uma tese. Pois cabe dizer que esse endereçamento de um nome veio pelo Prof. Dr. Alcides F. Ramos.

Foi durante uma aula, no curso de Mestrado em História (PPGH-UFU), que o professor Alcides Ramos tratou, não pela primeira vez, das questões relativas às matrizes da historiografia do Cinema Brasileiro, fazendo referências ao questionamento das modalidades de escrita da história *pauloemilianas* (Cf. Morais, 2019), lembrando aí, justamente, do nome de Jean-Claude Bernardet, como figura fundamental. Ramos sugeriu, inesperadamente, para mim, em meio aos colegas presentes: *Eu acho que o Guilherme deveria escrever uma Tese de Doutorado sobre Jean-Claude Bernardet*. Foi ali um salto no vazio e eu me vi arremessado a uma questão da qual não fazia muita ideia e só o que tinha, mais claramente, era um nome próprio: Jean-Claude Bernardet. Lembro de ter pensado: *Relacionado a cinema, o nome mais próximo que já ouvi foi Jean-Claude Van Damme!*

Brincadeiras à parte, é inegável *depois percebi* o papel desempenhado por Bernardet para a problematização de diversas ordens de questões que se colocam sobre a escrita da história do cinema em particular e das artes (teatrais e dramatúrgicas, plásticas, musicais, de dança etc.) em geral. O que aconteceu pelo inesperado desse encontro de três nomes *Alcides-Bernardet-Guilherme*, *eu “mesmo”* foi, no fim, algo que lançou uma questão de fundo, até hoje a atravessar a atual Tese.

Em várias ocasiões, na sua função de orientador, Alcides Ramos devolveu a mim uma *imagem* invertida de um estilo. Como que por efeito do que eu dizia, das minhas *in-tensões* de problematização, ainda na época do Mestrado, ao que lhe parecia, dizia ele, meu modo de ver e de pensar as coisas possuiria uma espécie de estrutura semelhante a de outro de seus orientandos, que havia escrito, em níveis de Mestrado e Doutorado, trabalhos acerca de outra figura fundamental da história do cinema brasileiro: Paulo Emílio Salles Gomes. Com efeito, Julierme Morais (2019) acabou publicando recentemente, em formato de livro, o texto de sua tese. E tanto em meu Mestrado, sobre a recepção do cinema de Mazzaropi, como durante o Doutorado, foram de grande impacto e influência as formas como Julierme buscou realizar essas suas pesquisas.

Pode ser que meu orientador possuísse em mente a imagem de um estilo de que eu viesse a fazer um trabalho de tese, sobre Bernardet, semelhante aos modos teóricos e metodológicos de Julierme Morais de operar com a historiografia. Essa correspondência ainda me é uma incógnita. Como a imagem de um espelho que não passa de uma imagem, o que temos é uma aparência de realidade. E nessa irrealidade imaginada, o Real fica de fora. Seja como for, cabe aqui destacar a espécie de ato-falho que veio à tona naquela ocasião da aula, no curso de Mestrado: nem a escolha consciente do próprio tema partiu de mim, mas me foi *um nome próprio* (Bernardet) dado pelo Outro como destino. Isso é curioso, porque lembra justamente um dos temas centrais das teorias psicanalíticas, tanto em Sigmund Freud quanto em Jacques Lacan, e no retorno que este realizou daquele, pois, se Freud afirmou não haver psicologia individual que não seja, ao mesmo tempo, social, Lacan tematizou esse saber na questão do nome *im-próprio*: afinal, o nome ou aquilo que pretende identificar a um sujeito, quem sabe, pelo resto da vida, é dado pelo Outro (família etc.). Essa não-escolha faz com que “eu mesmo” *transborde* uma linha, bagunçando o dentro-fora. Como na famosa fita de Möbius em que, percorrendo-a com o dedo, passa-se *daqui-para-lá*.

Mas o que seria o estilo dado pelo Outro, que é, como dirá Lacan (1998), lugar de retorno do discurso de um sujeito? Essa é uma noção que atravessa esta tese, cujo título conforma, condensa e desloca o que foi até aqui refletido – *As formas do sensível na história: às voltas com Jean-Claude Bernardet e seus efeitos de estilo*. Sensível é claramente aquilo tudo que se pode perceber. Mas é também tudo aquilo de que somos feitos, digamos, inconscientemente, como o estilo que é, no fim, dado na relação com o Outro, como o nome próprio não próprio dado no encontro inédito ou na experiência que se estabelece com o Outro. Quais seriam as formas do sensível na história? Das paixões e dos não-ditos? Os efeitos de um estilo, suas inscrições no mundo, na relação com esse grande Outro, portanto, nos aparecem como evidências. Não como coisas dadas, porém.

Uma evidência depende da nossa visão – da vidência. A historiografia *isto é, a escrita da história* lida, como sabemos, com as evidências do passado, mas isso quer dizer que esse passado determinado depende dos percursos subjetivos e das percepções de quem o inscreve novamente no tempo presente. O historiador, e é isto uma evidência, não lida com o empírico de um passado. Isso é bastante simples de compreender, porque o passado já passou. Aconteceu. O historiador lida com discursos, com imagens de um passado, que sua subjetividade pode captar, perceber por sinais e nos rastros e restos deixados registrados por interpretações primeiras das ações do homem e de seus rostos no tempo. Entre nós e o mundo o que existe é a linguagem (Albuquerque Júnior, 2019). E essa centralidade da linguagem é fundamental nesta tese, na investigação dos efeitos *excêntricos* de estilo de Jean-Claude Bernardet diante *ou vindos* do Outro.

Uma descrição do sujeito / objeto

Jean-Claude, ao longo de sua existência, fez-se autor de uma extensa produção intelectual que contempla, dentre outras linguagens, vários textos que, em seu conjunto, jogam luz sobre seus interesses e de boa parte das concepções cinematográficas e historiográficas nacionais e estrangeiras desde pelos menos as últimas cinco décadas. Apenas por isso já daria várias teses.

Filho de família francesa nascido a 02 de agosto de 1936, um pouco ao acaso na Bélgica, durante uma viagem de seu pai a trabalho, passou boa parte da infância em França, onde conviveu bastante com seus avós maternos e paternos. Veio para o Brasil, ainda aos 13 anos de idade, junto de seu pai, sua madrasta e seu irmão, onde se viu, não obstante, imerso em um ambiente familiar que privilegiava a cultura e a língua francesas. Aprendeu a escrever a língua portuguesa aos 18 anos. Décadas depois, em um de seus livros, Bernardet (2011) daria a público uma impressão sobre esse momento de sua juventude: “Foi escrevendo sobre cinema que aprendi a escrever em português” (p. 22). Em uma entrevista, esboçou um contexto daquela fase, em que acabou tornando-se íntimo do universo da literatura de grandes escritores mundialmente conhecidos já que ele, seu pai, sua madrasta e seu irmão eram assíduos frequentadores da Biblioteca Mário de Andrade, localizada no centro da cidade de São Paulo, onde então viviam.

Eu pertenço a uma família que lia muito, os meus avós nem sempre, mas 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 [biblioteca] 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 (Bernardet, 2007b, p. 1-2)

Em razão dessa intimidade com livros, em 1956, passou a trabalhar como secretário na Difusão Europeia do Livro, e depois como vendedor na Livraria Francesa, que pertenciam ao mesmo proprietário, amigo de seu pai. “Mas enfim”, recordou ele, “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” (Ibid., p. 2). Nessa época,

ainda adolescente, formou-se pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senai/Senac) em curso de artes gráficas¹. Ao mesmo tempo, envolvido com seus trabalhos e leituras diárias, Jean-Claude pôde ainda expandir seu leque de atividades culturais em São Paulo.

Ao lado da Livraria Francesa, funcionava o cineclube do Centro Dom Vital coordenado por Gustavo Dahl (Cf. Mourão etc. al., 2007, p. 110-111). Abriu-se, assim, para o jovem Bernardet, a possibilidade de interessar-se pela arte cinematográfica. Bernardet manteve, a partir disso, amizades, nesse contexto, principalmente, com Rubem Biáfora, e sua chamada *coorte*, da qual participavam outros críticos e cineastas, como Maria Isaura Pereira Queiroz, Flávio Império, Sérgio Mamberti e Walter Hugo Khouri. Por intermédio de Dahl, em meados de 1958, veio a conhecer Rudá de Andrade, quem, à época, desempenhava trabalho de conservador adjunto da Fundação Cinemateca Brasileira, instituição então dirigida por Paulo Emílio Salles Gomes².

Gustavo Dahl, além de coordenador do cineclube Dom Vital, atuava como secretário e auxiliar na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Mas, em virtude de uma bolsa-auxílio para estudos no Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma, desligou-se da aludida Fundação. Com isso, a convite de Rudá de Andrade, Bernardet passou a compor o pequeno quadro de funcionários da instituição. Aliás, Rudá e Dahl foram também os responsáveis por convidar e convencer Jean-Claude Bernardet a participar, nessa mesma época, do *Curso para Dirigentes de Cineclubs*, com duração de um ano, que acontecia na Cinemateca Brasileira, e em cujo quadro de professores figuravam Salles Gomes, o próprio Rudá, Lourival Gomes Machado, Francisco de Almeida Salles e, talvez (pois Bernardet não estava certo disso quando recordou esse grupo de professores em um depoimento), também Décio de Almeida Prado (Cf. Bernardet, 2013).

Durante alguns anos – de 1958 a 1964 – dedicou-se ao acervo bibliográfico, à redação de catálogos e ao estabelecimento de contatos internacionais para obtenção de filmes aos festivais organizados pela Cinemateca. “Um de seus primeiros ‘desvios’ da biblioteca foi participar ativamente da I Convenção da Crítica Cinematográfica, em novembro de 1960, que reuniu

¹ Esse tema o qual implica em uma reflexão de Bernardet (2011, p. 22-23), sobre sua “rachadura francês / brasileiro”, será problematizado, nesta tese, a partir da página 48.

² “Paulo Emílio nasceu a 17 de dezembro de 1916 na cidade de São Paulo. Foi militante comunista na juventude, motivo pelo qual foi preso político do governo Getúlio Vargas em 1937. Ao final dessa década passou uma temporada de dois anos em Paris, lugar no qual se encantou pela Sétima Arte, bem como tomou contato com uma visão aberta do marxismo. Na década de 1940, juntamente com Antonio Cândido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Rui Coelho, Gilda de Mello Souza e Alfredo Mesquita, compôs o grupo que editou e colaborou na revista Clima. Em meados desse decênio Paulo Emílio retornou à França, onde pesquisou o cineasta Jean Vigo, conheceu os trâmites burocráticos de instituições culturais e aprendeu o *métier* da organização de arquivos. De volta ao Brasil, nos decênios de 1950, 1960 e 1970, tornou-se o principal articulista de cinema do país pelas páginas do Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo, um dos fundadores e curador-chefe da Cinemateca Brasileira, um dos fundadores e professor do curso de cinema da Universidade de Brasília (UnB) e da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), além de professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), também da USP. Em 9 de setembro de 1977, Paulo Emílio faleceu de um ataque cardíaco fulminante” (Morais, 2019; cf. ainda: Morais, 2019a).

representantes de todo o país e durante a qual Paulo Emílio expôs a tese *Uma situação colonial?, sobre o cinema brasileiro*” (Mourão et. al., 2007, p. 112). Cabe lembrar, também Maurice Capovilla havia sido, em tal período, contratado pela Fundação, ao setor de difusão. As pressões sobre Jean-Claude Bernardet, exercidas, desde esse momento, por Paulo Emílio Salles Gomes foram firmes e provocativas. Conforme afirma Carlos Roberto de Souza, coordenador do sistema brasileiro de informações audiovisuais da Cinemateca Brasileira, acerca dessa contextualização:

A instituição vivia um período de intensa movimentação, devido sobretudo às atividades de difusão. Essa não fora exatamente uma opção – havia clareza de que as prioridades institucionais eram os cuidados com o acervo, sua preservação, catalogação e restauração. Mas, como havia muita dificuldade em conseguir recursos para isso, os dirigentes da entidade decidiram apostar seus dados na construção de uma imagem de prestígio baseada na organização de grandes eventos cinematográficos. Acreditava-se que, em decorrência do prestígio advindo de importante papel na difusão da cultura cinematográfica, seria menos árduo obter apoio financeiro para as atividades prioritárias de infraestrutura. A história demonstrou que a hipótese não era correta, mas data dessa época os grandes festivais de cinema organizados pela Cinemateca e que marcaram profundamente o panorama cultural paulista e uma geração de críticos, cineastas e membros da elite intelectual: as retrospectivas História do Cinema Francês (1959), Cinema Italiano (1960), Panorama do Cinema Indiano (1961), Cinema Russo e Soviético (1961), Cinema Polonês (1962), Cinema Britânico (1963) (Ibid., p. 111-112).

Foi no bojo desses acontecimentos que Bernardet (2011) começou a escrever sobre cinema. Um de seus primeiros textos, “Amo o cinema” (p. 17), foi publicado em julho de 1960, na primeira das três edições de *Delírio*, revista organizada em parceria por Rudá, Dahl, Fernando Seplinski e Sérgio Lima. “Estes [primeiros] textos foram escritos em francês. A tradução destes, como de mais alguns textos, era feita com um amigo que me obrigava não propriamente a traduzir, mas a reelaborar o texto com ele” (p. 22). Pouco tempo depois, incentivado por Paulo Emílio, passou a escrever ao “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*, caderno cultural esse editado por Décio de Almeida Prado, ao lado de outros colaboradores como Antonio Cândido. Nessa época, colaborou ainda com o “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, concorrente do *Estadão* como o melhor jornalismo cultural dos anos de 1950 e início dos 1960. E, de julho de 1963 até o golpe civil-militar de 31 de março de 1964, publicou inúmeros textos em *Última Hora* (Cf. Ibid., p. 97-138). A partir de 1968, escreveria alguns meses em *A Gazeta*. Nesse ínterim, publicara, pela imprensa alternativa, em *Visão*, *Movimento*, *Opinião*, *Argumento* e *Filme Cultura*, muitas vezes, pelos tempos sombrios, sob o pseudônimo Carlos Murao.

No ano de 1964, crucial à história política do Brasil, poucos meses após a instauração do regime militar, Bernardet casou-se com Lucilla Ribeiro e foi naturalizado brasileiro pelos militares, muito embora houvesse realizado o pedido de naturalização, ainda durante o governo

de João Goulart. Em 1963, Lucilla Ribeiro havia iniciado seus trabalhos, junto à Fundação Cinemateca Brasileira, na qual permaneceu até o ano de 1974. Desenvolveu várias atividades como, por exemplo, difusão, preservação e conservação de filmes para organização de documentação cinematográfica na aludida instituição, à semelhança do trabalho aí desempenhado por Bernardet. Na segunda metade da década de 1960, Ribeiro garantiu o funcionamento da Cinemateca Brasileira. Jean-Claude conhecera Lucilla, provavelmente na Cinemateca, entre 1963 e inícios de 1964, por causa de seus interesses em comum pelo cinema, não apenas brasileiro.

Em seguida, – e Bernardet já havia se desligado de suas atividades junto à Cinemateca Brasileira, em razão da perseguição dos militares, e voltado a trabalhar na Difusão Européia do Livro, como secretário –, em 1965, o casal se mudaria para Brasília - DF, a fim de, junto com Salles Gomes, Pompeu de Souza e Nelson Pereira dos Santos, constituir o núcleo docente do primeiro curso de cinema do Brasil na área de Comunicações da Universidade de Brasília (UnB). Com o fechamento dessa universidade pelos militares, porém, no final do segundo semestre de 1965, Jean-Claude Bernardet e Lucilla Ribeiro acabaram voltando a morar em São Paulo, capital.

Nesse contexto, Bernardet não pôde defender sua *tese de mestrado*, como se dizia no jargão acadêmico da época. O trabalho, em tom ensaístico, seria, enfim, publicado somente em 1967, com o título *Brasil em tempo de cinema* (2007a), título esse, aliás, que teria tomado emprestado de um artigo jamais escrito de Carlos “Cacá” Diegues (Cf. Bernardet, 2013). Sob a repressão militar, Jean-Claude passaria a lecionar no curso de cinema e vídeo, pelo Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes – que, à época, chamava-se Escola de Comunicações Culturais (ECC) – da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Em parceria com Luiz Sérgio Person, nesse mesmo período, trabalhou no processo de redação do argumento e do roteiro do filme *O caso dos irmãos Naves*. Pelo roteiro, ambos foram premiados, no ano de 1968, pelo Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, e ganharam o Prêmio Governador do Estado.

Já em 1969, em decorrência do Ato Institucional Número 5 (AI5), de 13 de dezembro do ano antecedente, Jean-Claude foi aposentado, compulsoriamente, pelo regime militar, do cargo de docente da Universidade de São Paulo (USP), instituição à qual só voltaria a trabalhar após ser anistiado em 1980. Por decreto, não poderia mais lecionar em universidades públicas. Foi o início de uma nova fase de dificuldades e confrontamentos políticos a partir da qual trabalhou, sobretudo, escrevendo para a imprensa alternativa. Época do nascimento de sua filha, Ligia, com Lucilla. Quando, também, com João Batista de Andrade, escreveu, a quatro mãos, os roteiros de *Gamal, o delírio do sexo* (1969) e, também, de *Pauliceia fantástica* (1970); e ainda, trabalharia na escrita dos documentários *Eterna esperança* (1971) e *Vera Cruz* (1972), do mesmo diretor, contribuindo,

não apenas no roteiro, mas com a codireção dos filmes. Como se isso já não fosse o bastante, Bernardet foi, ainda, corroterista, em 1974, de *A noite do espantalho*, de Sérgio Ricardo.

Esses trabalhos são mencionados não por acaso. Foram realizados da perspectiva de quem sofria com a forte repressão militar, uma vez que estava proibido de exercer suas atividades como intelectual acadêmico (na UnB e na ECA/USP); e igualmente, como crítico em parte da impressa, atividades as quais, até a instauração do AI-5, eram o que lhe proporcionava meios de sustento à sua família. Isso, mesmo já em tempos sombrios, desde o golpe de 64. De qualquer forma, trabalhar era preciso. E foi diante dessas preocupações ordinárias que Jean-Claude Bernardet conseguiu ainda manter intensa correspondência com Christian Metz, para o trabalho de tradução de *A significação no cinema*, nos inícios dos anos 1970, com apoio da editora Perspectiva, após acordos firmados com Jacó Guinsburg (Cf. Bernardet, 2013). Em parte, a motivação para essa empreitada surgiu, da perspectiva de Bernardet (2007a), em razão de sua insatisfação com a metodologia “conteudista” de análise de filmes utilizada na escrita de *Brasil em tempo de cinema*, nos meados dos anos de 1960. Em parte, sem dúvida, pelo diálogo com o francês.

No ano de 1978, com pleno fôlego ao trabalho no Brasil, Bernardet (2011) passou em revista conjuntos de textos sobre cinema publicados em diversos periódicos nos anos de 1960 e 1970, reunindo-os numa coletânea, com comentários *a posteriori*, estrategicamente alocados, “de forma a sugerir o desenvolver de um trabalho de crítica cinematográfica” (s/p). Assim, veio a público sua obra *Trajetória Crítica*³. Já em 1979, foi a vez do lançamento de *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (2009)⁴, trabalho historiográfico antes recusado pelos organizadores da obra *Les cinemas de L'Amérique Latine*. Em 1980, pela Coleção Primeiros Passos, da Brasiliense Editora, publicou o breve texto *O que é cinema* (2006). Já a quatro mãos, com Maria Rita Galvão, compôs a narrativa historiográfica de *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)* (1983). E, ainda, no ano de 1988, com o historiador Alcides Freire Ramos, escreveu *Cinema e história do Brasil* (1988), em que os autores buscaram desvendar a questão da historicidade de obras consideradas como “filmes históricos”.

Em meados de 1980, Bernardet foi à cidade francesa de Paris, onde obteve um diploma pela *École des Hautes Études em Sciences Sociales*. Orientado pelo semiólogo Christian Metz, quem, na verdade, nessa época, já havia deixado de lado as teorias semiológicas, a fim de trabalhar com análises inspiradas pela psicanálise na *escuta* dos filmes, desenvolveu o trabalho que daria origem ao ensaio *Cineastas e imagens do povo* (2003), publicado no Brasil em 1985. Foi nessa época que escreveu também uma tese como requisito ao título de doutorado – por notório saber – pela

³ Problematizo parte dessa obra, neste trabalho, da página 46 em diante.

⁴ Sobre a aludida obra, conferir as páginas 65-68, desta tese.

Universidade de São Paulo (USP/SP). Essa tese, um ensaio sobre o conceito de autor na política de autores francesa, foi publicada, em 1994, com o título *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60* (1994). Em 1995, publicou seus questionamentos historiográficos de ordem teórico-metodológica, *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (2008). Nessa obra, de modo específico, propôs mudanças paradigmáticas à escrita da história do cinema, mas buscou, amplamente, aprofundar o debate daqueles que trabalham com a história da arte no Brasil.⁵

Entre outros livros... Sobre cinema, ainda os títulos: *Filmografia do cinema brasileiro, 1900-1935* (1979); *Anos 70: cinema* (1980, em colaboração com José Carlos Avellar e Ronald Monteiro); *Piranhas no mar de rosas* (1982)⁶; *Terra em transe e os herdeiros: espaços e poderes* (1982, em colaboração com Teixeira Coelho); *O desafio do cinema* (1985, em colaboração com Ismail Xavier e Miguel Pereira); *São Paulo S.A.: o filme de Person* (1987); *O voo dos anjos: Bressane e Sganzerla* (1991)⁷; e *Caminhos de Kiarostami* (2004). Vê-se, portanto, logo de cara, a inquietude de J-C. Bernardet.

E não para por aí. Apenas com intuito de mencionar aos seus trabalhos, ressaltaria outros:

Como escritor de ficção e de livros de memórias, Bernardet lançou: *Guerra camponesa no contestado* (1979); *Aquele rapaz* (1990); *Os histéricos* (1993, em colaboração com Teixeira Coelho); *A doença, uma experiência* (1996); e *Céus derretidos* (1996, com seu parceiro de escrita Teixeira Coelho). Alguns anos depois, colaborou com Tata Amaral, nos roteiros de *Um céu de estrelas* (1996), premiado como melhor roteiro no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 1997, e de *Através da janela*, em 2000, esse último também premiado na mesma categoria, no 4º Festival de Cinema do Recife. E ainda, mais recentemente, também no roteiro de *Hoje* (2001); e colaborou na escrita do de *Ausência* (2014). Como diretor, nos anos de 1990, realizou *São Paulo, sinfonia e cacofonia*, lançado em 1994, ganhador do prêmio de melhor curta no festival de Montevidéu, e *Sobre anos 60, uma experiência de colagem em um curta-metragem*, que veio a público em 1999.

E, por fim (na realidade, a trajetória de Bernardet não chegou a um *fim...*), como ator, participou de uma longa lista de filme: *Anuska, manequim mulher* (1968), de Francisco Ramalho Júnior; *O profeta da fome* (1969), de Maurice Capovilla; *Orgia ou O homem que deu cria* (1970), de João Silvério Trevisan; *Ladrões de Cinema* (1977), de Fernando Cony Campos; *Disaster Movie* (1979), de Wilson Barros; *PS: Post scriptum* (1980), de Romain Lesage; *A cor dos pássaros* (1983), de Hebert Brodl; *Dissertam que voltei... americanizada – Um filme de merda* (1995), de Vitor Angelo Scippe; *Filmesfobia* (2008); *Periscópio* (2013, para o qual também colaborou no roteiro), de Kiko Goifman; *A navalha do avô* (2013), de Pedro Jorge; *O homem das multidões* (2013), da parceria entre Marcelo

⁵ Todos esses livros mencionados no parágrafo serão problematizados, ao longo desta tese de doutorado.

⁶ Uma leitura historiográfica foi realizada, por mim, sobre essa obra, nas páginas 146-150.

⁷ O aludido livro foi problematizado, de certa perspectiva psicanalítica, neste trabalho, nas páginas 153-160.

Gomes e Cao Guimarães; *Amador* (2013), *Hamlet* (2014), *Vazio da noite* (2015) e *Fome* (2015, cuja estreia foi na competição do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, daquele ano), todos esses filmes do diretor e amigo de Bernardet, Cristiano Burlan; passando ainda por *Pingo D'Água* (2014), de Taciano Valério. Como se pode observar, são muitos trabalhos realizados, até então.

Aposentado pela Universidade de São Paulo (USP) desde 2004, o múltiplo Bernardet – crítico e ensaísta que se fez, ao longo do tempo, historiador, além de romancista, roteirista, cineasta e ator –, um intelectual independente, no sentido de ainda traçar seus próprios caminhos de reflexões e de ação durante sua contínua trajetória, hoje escreve, esporadicamente, sobre cinema e outras linguagens artísticas, na imprensa e em um blog na Internet. Isto é, continua atuante no campo da crítica e da teoria cinematográficas; e se reinventa no cinema enfrentando novos desafios, como o trabalho de ator. “A atitude de Jean-Claude [...] nos mostra um homem de pensamento em estado de combate, de crise, de alguém que sempre teve de se reaver com a necessidade de reinventar sua própria identidade como forma de sobreviver no mundo” (Mourão et. al., 2007, p. 101-102).

J-C. Bernardet é um nome que, evidentemente, portanto, evoca muitos questionamentos. Mesmo hoje, 61 anos desde a sua chegada no Brasil, é ainda carregado e marcante seu sotaque francês. Podemos enfim, pela descrição acima, claramente imaginar a quantos motivos um trabalho de tese de doutoramento poderia ser dedicado, tendo, então, Bernardet como centro das reflexões, e isso não só no campo da historiografia. São muitas as imagens que nos suscitam questionamentos sobre Jean-Claude Bernardet, sobre esse Outro, até mesmo quando é uma ausência de reconhecimento o que surge no horizonte de um leigo: *Afinal, quem é J-C. Bernardet?*

Não recusaria reconhecer que me passara pela cabeça escrever um trabalho que pudesse ser chamado “uma biografia”, sobre Jean-Claude Bernardet. Tal questão, por Bernardet ser multifacetário como é, ou como *foi se fazendo* na vida, é uma questão recorrente, pelo menos, a quem toma um primeiro contato com seus mais de vinte livros publicados em várias editoras.

A coisa vai ganhando corpo quando se sabe de sua história de vida, da qual há algumas narrativas que circulam por aí. Mas, sempre tive em mente que a escrita de uma vida é, afinal, um horizonte, em última instância, impossível, como nos lembra o historiador do gênero e biógrafo François Dosse (2009). Além disso, não deixou minha mente, desde que pela primeira vez a li, uma frase da filósofa Judith Butler (2015): “A vida pode ser entendida exatamente como aquilo que excede qualquer relato que dela possamos dar” (p. 62). Do mais a mais, seria até um pouco paradoxal: como se verá, nesta tese, Bernardet é atento ao fato de que a linguagem não dá conta.

Inegavelmente, o que surge como imagem mais ou menos comum a um repertório social e cultural, pelo menos, no Brasil, quando nos referimos a J-C. Bernardet, é a reconhecida

personagem do crítico de cinema que desempenhou, durante longo tempo, em vários veículos de comunicação de imprensa, o papel social de propor leituras criativas de obras filmicas, principalmente, a propósito da produção nacional. Essa extensa produção hoje se encontra em grande parte organizada e preservada, também publicada, em formato de livros *de e sobre* Bernardet; e está em arquivos de consulta pública nas bibliotecas da Cinemateca Brasileira, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), no Museu Lasar Segall, para mencionar alguns dos lugares indispensáveis a qualquer pesquisador ou pesquisadora.

Talvez, Judith Butler tenha razão ao refletir que uma vida é exatamente o que excede a uma narrativa sobre ela, afinal, quantos *eus* não compõem, sob um só nome próprio, a J-C. Bernardet? Como dirá Rimbaud em carta a um amigo, ainda em 1871: “EU é um outro” (Rimbaud, 2006, p. 154). E é claro que a um trabalho historiográfico como este que apresento e que coloca uma questão a partir da hipótese da forma sensível dos efeitos de um estilo na história, poderia se somar outro *eu*, certamente em igual desidentificação com um *impróprio eu*: o de quem escreve este trabalho de tese – diria *eu mesmo*, figura de linguagem que já sugere a existência de um “eu” que não fosse *o mesmo*; a repetição denuncia a incerteza da primeira enunciação. Afinal, o “eu” do historiador não é um *a priori*, senão uma espécie de “lugar de trabalho”, terceira dimensão que não está, inteiramente, no presente dado nem em um passado determinado e que “reconhece a contemporaneidade não como uma condição, um estado, mas uma experiência, inacabada e inacabável, de redução da alteridade” (Loriga, 2012, p. 257).

Portanto, “ilusão biográfica” (Bourdieu, 1996)? Nenhuma. Se, em parte, me inspiro para a escrita deste trabalho em reflexões teóricas e metodológicas sobre o domínio da bio-grafia é porque esse campo se tornou lugar privilegiado ao ensaio experimental a uma escrita sensível da história afetava pelo *outro-sujeito* do conhecimento. Formulação complexa. Tanto isso é verdade que vocês poderão, a essa altura, questionar até: a quem, afinal, se refere tal expressão, ao historiador, que escreve uma história, ou ao próprio sujeito tornado *objeto*, sob um exame crítico? Trata-se, quero crer, da configuração de uma espécie de “espaço literário” (Blanchot, 1987) ao biográfico entendido aqui como lugar apropriado para a produção do conhecimento histórico. Mais ainda, compreendido como “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativas” (Arfuch, 2010, p. 58) a um campo (do) possível de indagação em relação direta, por exemplo, com a psicanálise, sem a “aversão visível”, como lembra Peter Gay (1989, p. 102), da maioria dos historiadores mais tradicionais a essa ordem de questões, ordem de enunciados e discursividades, que impõe pensar de um ponto de vista histórico a irracionalidades contingentes.

Considero de extrema importância escrever aqui algumas palavras a serem endereçadas ao *corpo* de historiadores mais resistentes a um diálogo com a psicanálise. É o próprio título *A escrita*

da história, dado a uma das obras mais referenciadas na área, uma evidência da atenção despendida a Sigmund Freud, por Michel de Certeau (2011). A expressão – “a escrita da história” (em língua alemã, *Geschichtsschreibung*) – foi tomada de empréstimo, justamente, ao psicanalista vienense. Quando escreveu seu ensaio *Der Mann Moses – O homem Moisés*, depois traduzido como *Moisés e o monoteísmo*, Freud (1975) a utilizou para tratar especialmente da historiografia hebraica. Por esse Freud historiador da cultura judaica, De Certeau nutria profunda afinidade eletiva. Sobrecarregada de sentido, foi a expressão escolhida para sua reflexão epistemológica da história.

Diante de tão extensa produção intelectual, nesta tese abordei Bernardet *lacanianamente*.

Como pensar o estilo diante do Outro: por que não uma Estética da Recepção?

Em um de seus mais reconhecidos livros, Wolfgang Iser (1996; 1999), em *O Ato da Leitura*, vai propor um modo de trabalho a partir de duas noções cujo desdobramento entre uma e outra é essencial para sua teoria: a “estética da recepção” e o “efeito estético”. É inegável o avanço, em termos teóricos e metodológicos, para o estudo da historicidade de obra de uma arte, para além do trabalho baseado, como comumente é feito, apenas pela análise estrutural interna: por exemplo, no caso de um filme, quando o pesquisador ou a pesquisadora investiga a construção das personagens, o foco narrativo, figurino, a composição de cenas etc. Nesse caso, tudo funciona como se houvesse, de fato, uma homologia entre os universos ficcional e o social. Acontece que, ao historiador de ofício, isso não é o bastante para pensar o papel historicamente desempenhado por uma obra de arte; sobre como foi assimilada, ao longo do tempo (Cf. Ramos, 2006). As interpretações baseadas somente na estrutura interna e na linguagem não bastam.

Não restam dúvidas: cotejar as análises (estruturais) internas com os indícios da recepção pode modificar, significativamente, o horizonte de perguntas a serem elaboradas no momento da pesquisa. Em geral, a questão da historicidade das obras não pode ser esgotada de outra forma. “A obra de arte cinematográfica só exerce a plenitude de seu papel histórico quando entra em contato com o público. Desse ponto de vista, [...] a recepção de uma obra deve necessariamente estar no horizonte de trabalho do historiador” (Ibid., p. 4). Nesse sentido, o estudo da recepção de uma obra, isto é, dos modos como foi assimilada ao longo do tempo, é o primeiro passo. Esse trabalho pode ser realizado com base, por exemplo, em críticas publicadas em jornais, revistas, periódicos especializados, cadernos culturais etc. Afinal, se é efêmero, por um lado, o instante de fruição estética seja de uma peça teatral, seja de um filme em uma sala de cinema, por outro, o historiador, ao trabalhar com as críticas publicadas, lida com essa recepção de forma palpável.

Mas, Wolfgang Iser (1996; 1999) não para por aí. Como foi dito, as noções de “estética da recepção” e de “efeito estético” pressupõem um desdobramento essencial. Ou seja, à investigação da recepção de uma obra de arte, pode-se somar o estudo sobre seu efeito estético no público. Em quê, exatamente, consiste isso? Trata-se de pesquisar os modos como, no momento da recepção de uma obra artística, por exemplo, deixa-se entrever, às vezes de maneiras mais explícitas, um fenômeno desencadeado pela fruição estética revelador de que a imaginação do leitor ou do espectador foi acionada, para reagir aos estímulos recebidos. Segundo Iser, “uma teoria do efeito estético se depara com o seguinte problema: de que maneira uma situação nunca formulada até aquele momento ou uma realidade virtual que emerge com a obra, mas não dispõe de nenhum equivalente no mundo empírico, pode ser apreendida, assimilada, e até efetivamente entendida?” (Rocha, 1996, p. 20). Quer dizer: como uma obra é apropriada *na vida do leitor*?

O historiador Alcides Freire Ramos (2006), em um artigo, refletiu sobre o efeito estético / estética da recepção de *Terra em transe* (1967, Glauber Rocha), com base na aludida obra de Iser. Nesse texto, publicado na revista FÊNIX – Revista de História e Estudos Culturais, demonstrou como, indo além das análises “internas”, estruturais, temáticas e ou da linguagem, em direção à investigação da historicidade por meio do estudo da recepção, tornou-se possível descortinar vários outros aspectos sobre a obra de arte. Além disso, a partir do exemplo do que Caetano Veloso escreveu, em seu *Verdade Tropical*, sobre *Terra em transe*, pôde demonstrar que o estudo do efeito estético é revelador de camadas até então ocultas do processo de recepção pelo público. Caetano afirma que se o Tropicalismo se deveu em alguma medida a seus atos, deveríamos então nos voltar ao momento “deflagrador” em que, vendo a reação da plateia, na exibição do referido filme de Glauber, por intuição soube, naquele momento, como deveria compor suas canções.

Dito isso, é preciso responder à pergunta que não quer calar: por que não trabalhar com a Estética da Recepção (Wolfgang Iser)? Afinal, como vocês irão acompanhar, ao longo, sobretudo, do Capítulo II, desta tese, a problematização girará em torno dos efeitos de estilo de Jean-Claude Bernardet, ao longo do tempo, em diálogo direto com cineastas. Para responder àquela pergunta, é preciso considerar como, no desdobramento essencial entre as noções, propostas por Iser, de “estética da recepção” e “efeito estético”, está implicado o “imaginário”.

Essa dimensão do imaginário é, a meu juízo e gosto, mais bem problematizada por Jacques Lacan, com a abordagem do sistema articulado de ilusões que advém de nossas relações intersubjetivas. De um lado, imaginamos que conhecemos o outro, tal como conhecemos os objetos do mundo, e, diante disso, imaginamos poder prever e adquirir controle sobre o funcionamento deste outro. Isso implica, de outro lado, que nos imaginamos como senhores de

nossas falas, como se nossas enunciações refletissem, de modo translúcido, as nossas mais absolutas intenções. Da perspectiva de uma psicanálise de orientação lacaniana, isso é falacioso.

Ao sistema articulado dessas duas dimensões, Lacan (1996) nomeará o “Imaginário”. Não se tratará, de modo algum, de uma substância, mas de um efeito e uma condição das relações inter-humanas. Essa teorização, por parte do psicanalista francês, vem de uma revisão ao conceito de sujeito tal como elaborado na psicanálise freudiana, já que “o sujeito freudiano, presente na teoria do narcisismo, é simultaneamente um sujeito conhedor e desejante, mas [na acepção lacaniana] ali onde ele conhece, ele não deseja; e ali onde ele deseja, ele não conhece” (Dunker, 2016, p. 18). As duas funções complementares do imaginário, como descritas acima, portanto, “nos informam sobre o estatuto de desconhecimento de si, próprio do ego, e o estatuto de conhecimento do outro, como objeto, reduzido a uma projeção duplicada do próprio eu. Chamo a atenção para esta dupla de termos: *conhecimento do outro como objeto e desconhecimento de si como sujeito*” (Ibid., p. 19). Dessa perspectiva, vamos nos voltar aqui ao problema do estilo.

O outro imaginário não é o verdadeiramente outro. Então, como resolver esse impasse?

A solução encontrada por Lacan para este impasse não reside nem no conhecimento nem no desconhecimento, mas no reconhecimento. O *estilo é o homem a quem me dirijo*, porque e somente quando ao me dirigir ao outro eu o introduzo em uma dialética do reconhecimento. O ponto aqui, naturalmente, é saber o que é então este ato de reconhecimento para além do falso reconhecimento narcísico. A distinção crucial reside no fato de que o reconhecimento verdadeiro não toma por conteúdo qualquer atributo, traço ou signo do outro ou do sujeito. O reconhecimento verdadeiro é uma questão de forma, é o reconhecimento das mediações que tornam possível que um se dirija ao outro. Estas mediações são de diversos tipos e o conjunto delas recebeu, em Lacan, o nome de simbólico, ou de ordem simbólica (Ibid., p. 22 – grifos do autor).

Nesse ponto, com a entrada em cena do “Simbólico” (Lacan, 1996), o mediador principal, para o psicanalista francês, passará a ser não outra coisa senão o desejo do sujeito. E o desejo independe do querer do sujeito. Pode-se até *querer* encontrar-se identificado a um objeto de desejo, que no imaginário do sujeito o completaria, mas isso só deixará evidente sua simbólica alienação. O desejo tem caráter de negatividade. Se pensarmos a partir das estruturas clínicas de Lacan, o neurótico nega a castração simbólica (o Nome-do-Pai); daí, aliás, a ideia de que o sintoma é justamente o retorno do recalcado do simbólico. O perverso, não no sentido moral, é uma estrutura pensada como negação imaginária (eis o fetiche). E, finalmente, na psicose há uma mais rigorosa estrutura de negação cujo retorno se daria no real. “Aqui vem uma ideia nova: o real já não é definido como realidade, mas seu protótipo é a alucinação” (Dunker, 2016, p. 23).

O simbólico (campo da linguagem), desse modo, é uma mediação não um objeto positivo. Por isso, na psicanálise de Lacan (1998), o objeto *a* – ao longo desta tese, essa categoria

conceptual será melhor explorada – passa a ser pensado como representante da falta e a falta como articulador central do desejo. Ou seja, quando um sujeito se dirige a alguém, endereça aí uma correspondência, não se trata mais de uma relação com um *objeto* (o outro tomado imaginariamente como objeto, de conhecimento, de amor etc.), mas de uma relação com a falta. Nessa esfera de mediação representada pelo desejo há uma dialética entre essas duas dimensões desdobradas por Lacan (1996): ou seja, entre o imaginário e o simbólico. Um “desdobramento da negatividade interna ao simbólico, em uma dialética na qual simbólico e imaginário se negam de forma recíproca e determinada” (Dunker, 2016, p. 23). Eis a tese da disparidade entre o eu e seu desejo. A realidade ao sujeito só pode soar em alguma medida coesa pela subtração de seu real.

Haverá assim uma expansão do conceito de simbólico, em Lacan (1996; 1998), com a consideração da mediação primordial, ao sujeito, que se trata da mediação da linguagem. Aí, também opera uma negatividade. Pois, como veremos neste trabalho, o sujeito, na linguagem, desaparece. Essa é, afinal de contas, a negatividade contida na noção de significante. À questão buffonesca (“o estilo é o homem”), Lacan (1998, p. 9) acrescentará: *o estilo é o homem a quem nos endereçamos*. E a pergunta sobre a forma sensível do estilo surge, nisso, como *quem é esse Outro?* Em Lacan, compreendemos que esse Outro é só o lugar de retorno de nosso próprio discurso, de forma invertida. O estilo não se daria pela identificação a “isso” ou “aquilo”, mas como contraidentificação, como operação de separação em relação à identificação, seja imaginária ou simbólica. Todas essas considerações, que serão, ao longo desta tese, exploradas em detalhes, colocam uma questão problemática à teoria do efeito estético de Iser presa à noção de imaginário.

O efeito de estilo *de* Jean-Claude Bernardet, ao se endereçar ao Outro, pode ser sondado, da perspectiva lacaniana do “Simbólico, Imaginário, Real” (1996), considerando esse Outro como o *espelho* que, ao invés de nos dar uma imagem identificada de si, retorna uma imagem invertida. Esta tese é, profundamente, inspirada nas teorias do sujeito de Jacques Lacan (Cf. Dunker, 2016, p. 143-178). O leitor, a leitora, com certeza, perceberão isso no decorrer da leitura dos capítulos. Essa me pareceu a melhor forma de encaminhar a questão sobre o efeito de estilo quando o assunto são os diálogos que Jean-Claude Bernardet buscou travar com alguns cineastas. E não apenas. Durante todo o Capítulo I, deste trabalho, é Lacan quem sussurra ao ouvido. De todo modo, a fim de dar um exemplo ilustrativo de como o estilo pode ser percebido, sensivelmente, na história, descrevi, no tópico abaixo, uma narrativa que busca dar conta desse ingrato recado.

O estilo aparece lá onde jamais esteve

Uma história geralmente é contada no meio psicanalítico de orientação lacaniana para dar conta da tentativa de explicar o que é o estilo ou como ele acontece. Um pintor trabalhava em seu ateliê, como de costume. Dois marchands curadores de arte (neste caso, as funções de mercador e da curadoria se mesclaram) apareceram para a surpresa do pintor. Como o trabalho desse pintor estava começando a ser bastante reconhecido nacionalmente, no campo da arte, por meio de críticas, exposições em muitos lugares, esses marchands resolveram investir para levar algumas telas que seriam expostas no exterior. Surpreso, mas feliz, o pintor começou a falar.

Apontou em seu ateliê três ou quatro de seus quadros que, no seu entendimento, o identificariam com um estilo próprio. Os marchands aceitaram a intenção já que, realmente, aquelas três ou quatro telas possuíam, logo se via, algumas características de estilo semelhantes. O estilo, nesse caso, está sendo entendido como o que marca certa personalidade artística identitária, como um conjunto de expressões que denunciariam, em comparação com outros artistas plásticos, a singularidade de um estilo. Definidas quais seriam as telas que representariam aquele pintor, os marchands passaram ali um pouco mais de tempo, *jogando conversa fora*.

Eis que o pintor decide, então, passar um café aos visitantes. Enquanto aguardavam-no retornar com o café, ficaram em silêncio, ou apenas balbuciando resmungos e palavras entre silêncios, um diante do outro, observando, daqui e dali, às outras telas encostadas na parede do ateliê. De repente, ouviram barulhos de xícaras. O pintor retornava e oferecia aos passantes açúcar ou adoçante. As telas escolhidas pelo pintor, e aceitas pelos marchands, já haviam sido, pelos ajudantes do ateliê, carregadas no automóvel. Entretanto, inesperadamente o pintor escuta: – *Esterão, decidimos que vamos levar outra de suas telas, uma que gostamos até mais do que as outras, pelo seu sentido de inacabamento...* O pintor viu-se espantado já que havia oferecido só as telas já acabadas. As demais do ateliê estavam em produção. Perguntou qual era a imprevista tela, e os marchands apontaram, ambos simultaneamente, para certo canto daquele espaço. – *Mas este é meu pranchão!*

O que o pintor não acreditava era que os marchands haviam decidido levar a prancha de apoio para a pintura de suas telas. O que os marchands não podiam crer era que a tela escolhida, talvez como a mais digna do estilo daquele pintor fosse, na verdade, apenas um pranchão de efeito borrado. Nesse fracasso de intenções identitárias, fracasso de linguagem, fracasso da comunicação, que muitas vezes ocorre de um lado e de outro, alguma coisa *interessante* aconteceu: *entre-essas-pessoas*, isto é, aquilo que nos interessa e nos conecta de modo singular no mundo.

Freud nomeou a esse tipo de acontecimento como ato falho. Lacan irá subverter a formulação buffonesca para dizer que *o estilo é o homem a quem nos endereçamos*. Mas, no fim, o estilo

é estilo do objeto *não* o homem. O Outro é lugar de retorno do nosso próprio discurso, em forma invertida, dando uma imagem na qual, afinal, não nos reconhecemos. Quem é este Outro a quem nos dirigimos? Naquela situação entre o pintor e os marchands, algo soava estranhamente familiar. Se o pranchão é só o objeto que tem função de suporte para a realidade das telas que identificam um artista, onde aliás, conforme pinta, cai tinta daqui e dali e acaba por formar, de modo espontâneo, uma tela *à lá* Jackson Pollock, ainda assim, seria possível ao pintor dizer que *a obra não fosse sua?* Denegar a imagem invertida de nosso estilo que vem do Outro só a reforça.

É a verdade em estrutura de ficção. Ou, em outras palavras, um fragmento de verdade do sujeito se dá a ver ao mundo simbólico por uma estrutura ficcional. O real é o que é subtraído da realidade que identificamos ao Outro para que pareça coesa e que, no entanto, retorna na imagem invertida que dá esse Outro de nós. O real é o que faz furo na fantasia do sujeito, deixando claro que quem fala não é *ele mesmo*, mas que está sujeito à linguagem, e sobretudo, talvez, aos seus fracassos. A ficção *sobre o sujeito* é um dos modos de entrelaçamento do real com o simbólico. O estilo do pintor se deu a ver, na verdade, ali onde jamais esteve, e foi por uma estrutura ficcional realizado, isto é, tornado real, e de forma sensível simbolizado naquela história. Quase um susto.

Como dirá Jacques Lacan, é preciso compreender o significante, orientando-nos para uma questão acerca do sujeito e sua função na linguagem. Essa função, lacanianamente falando, é dupla. De um lado, temos o sujeito do enunciado. Do Outro, o sujeito da enunciação. É difícil saber em última instância a quem *realmente* nos dirigimos aos nos dirigirmos ao Outro, pelo mesmo motivo que é difícil, embora possamos simbolizá-lo como real, saber quem é que realmente é o sujeito que diz na frase *Está chovendo!* que está chovendo. Sujeito do inconsciente.

Eu [*Je*] quer dizer aquele que está falando agora no momento em que digo *eu*. Mas o sujeito nem sempre é o sujeito do enunciado, pois nem todos os enunciados contêm *eu*. Mesmo quando não eu, mesmo quando vocês dizem “está chovendo”, há um sujeito da enunciação, há um sujeito mesmo que não seja perceptível na frase. Tudo isso permite representar muitas coisas. O sujeito que nos interessa – sujeito não na medida em que faz o discurso, mas em que é feito por ele, e inclusive feito como um rato – é o sujeito da enunciação. [...] é uma definição do que é designado como “elemento” mesmo em grego. Os estóicos chamaram-no de “significante” (Lacan, 2006, p. 45)

Da hipótese

Este trabalho de tese busca investigar, em um primeiro momento de reflexão, a uma série de questões, que foram sendo suscitadas no corpo a corpo com as fontes de trabalho,

relacionadas, sobretudo, aos processos históricos e subjetivos da formação de uma trajetória, por Jean-Claude Bernardet, como crítico e ensaísta que se fez historiador do cinema brasileiro.

A proposta é a de repensar essa formação, no sentido conferido por Sigmund Freud a esse termo. Ou seja, tomar à trajetória vivida como processo de dilaceramento ou desconstrução de si; como operação intelectual realizada, dadas as elaborações para isso no decorrer do tempo, a fim de tornar uma herança – de tradição, de repertório social, cultural, político etc. – algo do qual se possa narrar como *realmente sua*. Formação, portanto, não tem aqui o sentido de acumulação de um repertório. Pelo contrário! Bernardet mesmo sempre foi atento a esse tipo de questão, que, no entanto, só é colocada por um sujeito preocupado em dizer, ao mundo, algo a mais do que as estruturas (sociais, culturais, políticas, ou em uma só palavra, de linguagem) dão como prontas. Suas obras, suas falas, seus discursos, suas atuações no mundo, dão diversos indícios que servem a esse tipo de problematização, que pode ser concebida por vários pontos de vista e de diferentes perspectivas, se se tiver o objetivo de desvendar a historicidade de seu percurso *transformativo*.

Já em segundo momento, esta tese tem como horizonte de questionamento um dado de realidade que são as conversas estabelecidas com cineastas, por Jean-Claude Bernardet, ao longo de sua existência, principalmente, como crítico e ensaísta do cinema brasileiro. Por décadas, Bernardet escreveu e publicou suas críticas e seus ensaios sobre o cinema nacional, tendo, no fundo, a preocupação de impactar, diretamente, aos cineastas, no instante mesmo do processo criativo da realização cinematográfica. Isso, sem sombra de dúvidas, por causa de vários fatores, como os círculos de sociabilidade, foi um ato que *realmente* produziu efeitos de estilo, ou pelo menos isso foi ficando evidente, conforme a investigação de tese foi sendo elaborada. A hipótese é a de que, tomando como base e inspiração principal as teorias do sujeito da psicanálise de orientação lacaniana, tenha sido possível demonstrar como esses efeitos de estilo, provocados pelas palavras de Bernardet, podem ser sondados nas correspondências com alguns cineastas.

Trata-se aí, ao mesmo tempo, de problematizar através da trajetória de Bernardet, o contexto sobre as mudanças no papel social da crítica de arte em geral e de cinema em particular. Sobretudo, entre os anos 1950 e 1960, a crítica passa a ter como ideal e horizonte de expectativas uma possível atuação política. A chamada *crítica participante* pretendia, então, intervir com suas reflexões sobre as produções artísticas. Sob esse aspecto, não seria incorreto dizer que o crítico fazia arte. Glauber Rocha inclusive disse, citando a Jean Luc Godard, que o que Bernardet fazia, em suas críticas, era *realmente* cinema – por outros meios, com outra linguagem, isto é, pela letra.

Nesse contexto mais amplo, no campo da crítica cinematográfica, Bernardet seguia em diálogo com as orientações de seu tempo, e diante da conturbada conjuntura social e política da segunda metade da década de 1960, escrevia com a intenção de estabelecer uma interlocução

direta com os cineastas brasileiros. Política e estética estariam, então, entrelaçadas nos seus textos. A crítica não seria só sociológica ou só conteudista, mas seria uma crítica integral, como sugere Antonio Cândido (2011). Preocupada, portanto, a partir daquele momento específico da história do Brasil, em incidir sobre o conteúdo da forma estrutural e estética dos filmes. Um amalgama das matrizes e dos modos de fazer crítica de cinema da época. O crítico preserva o fator estético através do estudo concreto do filme para investigar como o estético trabalha historicamente.

Do convite à leitura, ou, sobre o riso da escritura

Por último, gostaria de dizer: dei algumas boas risadas enquanto escrevia esta tese. Como os intelectuais acadêmicos sabem, escrever um trabalho de doutoramento não é nada fácil. Mas foi, para mim, apesar de todas as limitações que me concernem, bastante prazeroso. Aconteceram uns risos *foucaultianos*, já que Lacan, pelo que me disseram, não era muito dado aos risos. Só resta agora ao leitor, à leitora, dar de cara com este percurso de escrita. Espero que algum riso surja da leitura. Espero que possam descobrir algo do Outro, entrelinhas. É um convite a *colocar algo de si*.

CAPÍTULO 1 JEAN-CLAUDE BERNARDET | CINEMA E PENSAMENTO

Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul*

(La Bruyère)

No mês de julho de 2019, foi realizada uma gravação audiovisual com Jean-Claude Bernardet, pelo projeto *Leituras Brasileiras* organizado e levado a cabo, desde 2017, pelo produtor cultural e diretor de audiovisual Rodolfo Pelegrin, em parceria com a Panamá Filmes produtora fundada em 2014 por Caio Mazzilli e Filipe Franco. O *Leituras Brasileiras* tem por objetivo constituir uma série de vídeos que buscam apresentar um retrato, além de compor, dessa forma, a um acervo, do “pensamento brasileiro”, abarcando aí a vários campos do saber, conforme consta na própria página de Facebook do projeto⁸. Os vídeos ali reunidos têm cerca de 20 minutos. Neles, várias personalidades reconhecidas pela importância social de seu pensamento crítico buscam apresentar, livremente, isto é, sem nenhum roteiro pré-definido, o modo como *leram* o Brasil, ao longo de suas trajetórias profissionais, de pesquisas, enfim, nas experiências de vida.

Caio Mazzilli e Filipe Franco são ambos empresários do setor audiovisual e, assim como Rodolfo Pelegrin, diretores de vídeo. A particularidade de Pelegrin é que se trata de um acadêmico com Graduação em Geografia, com formação em nível de Mestrado pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), no Instituto de Políticas e Relações Internacionais, do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Territorial na

* “Esta grande infelicidade, a de não estar só” (Jean de La Bruyère – tradução minha). Esta é a frase com a qual o escritor Edgar Allan Poe inicia o seu conto *O homem da multidão* (Cf. POE, 1999).

⁸ Cf.: EP. 5 – Jean-Claude Bernardet | Cinema e Pensamento. Produção: Rodolfo Pelegrin e Panama Filmes. Fotografia: Caio Mazzilli. 2019. 22 min 37 s, color. Canal do Leituras Brasileiras. Disponível em: <<https://youtu.be/kNvXebwQ1b0>>. Último acesso em: 20 jun. 2020. *Leituras Brasileiras* possui, além de sua página na rede social Facebook (<https://www.facebook.com/pg/acervoleiturasbrasileiras/about/>), também um canal no YouTube: <https://www.youtube.com/leiturasbrasileiras>. E página no Instagram: @leituras.brasileiras.

América Latina e Caribe; e em nível de Doutorado, atualmente em andamento, pelo Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Econômico, da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Marcou a trajetória de Pelegrin (2013) uma pesquisa monográfica, ao final da Graduação em Geografia, realizada no Claretiano Centro Universitário, *Campus* de Batatais (SP), cujo título é, significativamente: *Uso de meios audiovisuais como recurso didático no ensino da geografia*.

É possível depreender disso que, evidentemente, uma das preocupações de Pelegrin, ao lado dos responsáveis pela Panamá Filmes, no projeto *Leituras Brasileiras*, seria de dar voz ao pensamento social crítico brasileiro, sem mediações ao público espectador, buscando, com isso, dar consciência a esse público das questões que os convidados e convidadas tratam. Como se na falta de contato direto pela ampla maioria das pessoas ao conjunto bibliográfico produzido, em se tratando desse genérico pensamento brasileiro crítico, criassem então condições de possibilidade para que essas pessoas possam, pelo menos, escutar esses intelectuais. Colocando o projeto como “um acervo do pensamento brasileiro”, até então, com oito vídeos, compõem a esse repertório nomes como Plínio de Arruda Sampaio Jr., Maria Orlanda Pinassi, Dermeval Saviani, Boaventura de Souza Santos, Luciana Zaffalon, Silvio Almeida, Raquel Rolnik, Conceição Evaristo e, finalmente, aqui nosso personagem principal, Jean-Claude Bernardet.

São vídeos *não* bem entrevistas. A preocupação dos organizadores do projeto é oferecer ao público, de modo contínuo, um registro direto do que pensam esses e essas intelectuais. Sob esse aspecto, cabe dizer: não há perguntas, como haveria se fosse o caso de uma entrevista. Esses pensadores e pensadoras, vindos de várias áreas de formação e confluindo, no decorrer de seus discursos, para além de seus campos de origem, trazendo questões transdisciplinares, foram convidados a escolher livremente sobre o que falariam e a... simplesmente falar, como queiram.

Essa estratégia do livre pensamento é, como está escrito na descrição do projeto *Leituras Brasileiras*, na sua página de Facebook, parte fundamental do seu conceito. Não há, pois, elaborações prévias de pautas nem de perguntas. A presença de uma equipe é notada apenas por aquilo que se poderia perceber, como espectador, numa espécie de escritura de cortes e ângulos variados, closes etc., que implicam, na tela, aos intelectuais, ora de modos mais distanciados, ora então vistos mais de perto – e surge daí uma curiosa relação dessa escritura ao que essas pessoas estão dizendo no momento em que a equipe intervém, quase imperceptivelmente, de forma muito sutil, com a linguagem própria do audiovisual. Cabe dizer que esse é um projeto realizado com os custos bancados do próprio bolso, por parte de Mazzilli, Franco e Pelegrin, além da participação sempre voluntária dos que *não* são entrevistados.

Considerando que as falas despertem o interesse do público pelas referências (menções diretas a obras, filmes etc.) que compõem esses oito discursos gravados em vídeo, até então, a fim

de estimularem o potencial aprofundamento dos temas abordados pelos convidados e convidadas, os organizadores, optando por um recurso didático, apresentam, em cada descrição dos vídeos, uma espécie de roteiro, marcando o minuto em que uma referência vem à tona, à semelhança do papel desempenhado pelas notas de pé de página em uma trabalho acadêmico.

Particularidade que auxilia ao público em geral a melhor orienta-se, em meio, muitas vezes, às associações livres dos intelectuais, que podem surgir, por digressões temáticas etc., quando alguém se põe a falar. Desse modo, obras citadas, outros autores e autoras mencionados vão para a descrição do vídeo e lá ficam disponíveis, inclusive com links de acesso para o trecho exato do vídeo. Se um pesquisador ou pesquisadora quiser recorrer, tempos depois, a alguma dessas *entrevistas* e, em um caso específico, ao ponto preciso em que, por exemplo, Raquel Rolnik tratou da temática sobre “Territórios em conflito: São Paulo – espaço, história e política”, bastará acessar ao aludido vídeo e, na sua descrição em roteiro, clicar no link do minuto 5’ para isso.

Mas essa é também uma forma de naturalizar e tornar imperceptível uma intervenção da equipe de realização das gravações audiovisuais do *Leituras Brasileiras*. Embora seja um dado de realidade, por exemplo, que, no minuto tal, um(a) intelectual tenha dito algo sobre “isso”, e cinco minutos depois, passado a falar sobre “aquilo”, geralmente, os discursos são atravessados por um fio da meada – como se diz no senso comum – o qual liga esses assuntos *quase* todos e passam uma imagem, ou digamos, uma figura da mensagem com que se buscou problematizar certas linhas de raciocínio ou ideias particularmente. Um pouco como Roland Barthes (2018) caracteriza, em seu *Fragmentos de um discurso amoroso*, o próprio conceito de *dis-cursus*: “é, originalmente, a ação de correr para todo lado, são idas e vindas, ‘caminhos’, ‘intrigas’ (p. 15)”

Claro que, neste caso, Barthes tinha em mente a personagem do enamorado que corre de um lado a outro dentro de sua própria cabeça criando a cada vez novos caminhos e intrigas contra si mesmo. Discurso que “só existe por lufadas de linguagem, que lhe vêm no decorrer de circunstâncias ínfimas, aleatórias” (Ibid.). A essas frações de discurso podemos chamar de “figuras”, num sentido que implica perceber e pensar não “o esquema” da própria composição discursiva, mas o gesto do corpo em ação, como, dirá Barthes (Ibid.), o “corpo dos atletas, dos oradores, das estátuas: aquilo que é possível imobilizar do corpo tensionado” (p. 16).

Roland Barthes toma o discurso enamorado em seus gestos mesmos, afinal, considerando o sujeito nos seguintes termos: “ele se debate num esporte meio louco, desgasta-se como o atleta; fraseia como o orador; é captado, siderado num papel, como uma estátua” em ação. As figuras se destacam, no discurso que se passa, conforme se possa reconhecer que “algo tenha sido lido, ouvido, vivenciado. A figura é delimitada (como um signo) e memorável (como uma viagem ou um conto)” (Ibid.). Por tudo isso, o corte discursivo que é operado, pelos realizadores dos vídeos,

no projeto em questão, em busca de indicar referências ao público, acaba como que ditando um roteiro de escuta, ou de como se deve assistir. Mais do que isto, faz *retornar* ao discurso, um estilo. Acaba por romper com a própria ordem do discurso (Cf. Foucault, 1996) da vez. Esse tipo de estratégia é parte do *ethos* analítico e resulta também em efeitos de estilo, sobre como *se deve* ou *se poderia* escutar um ou outro discurso, segundo critérios externos ao próprio discurso. É incoerente, portanto, fazer *crer* ou *se passar*, descritivamente ao projeto, como uma equipe isenta.

Recorrer à descrição de um dos vídeos para comentar a essa característica parece válido, sob esse aspecto, a fim de demonstrar tal operação de estilo (um corte) no discurso. Já os nomes dos convidados serviram para termos, também, uma imagem do conjunto geral do acervo de vídeos criado por esse projeto audiovisual conjunto, não havendo, portanto, a necessidade de, aqui, se comentar a todas as descrições. Isso fugiria completamente do objetivo central deste capítulo. Bastará um único exemplo, antes de mergulharmos no vídeo de Jean-Claude Bernardet.

Na inauguração da série *Leituras Brasileiras* em 2017, quem discursou sobre sua trajetória, com ideias para o Brasil, foi Plínio de Arruda Sampaio Jr., professor livre-docente do Instituto de Economia da Unicamp. O objetivo de sua fala foi o de apresentar, em exatos 21'12" (vinte e um minutos e doze segundos), “uma síntese de seu pensamento”. Nesse contexto discursivo, Arruda Sampaio Jr. escolheu resgatar parte de uma tradição do pensamento crítico brasileiro, partindo de autores como Caio Prado Jr., Florestan Fernandes e Celso Furtado para abordar o problema mais específico da “formação nacional”. Conforme está roteirizado na descrição no vídeo de sua fala, na página do projeto, via Facebook: “Em sua análise da história recente, Plínio discute o aprofundamento da reversão neocolonial, e aponta para a revolução brasileira como caminho necessário para que seja completo o processo de formação”⁹. Só por isso já se tem uma síntese.

Realizado pelos organizadores, com a intenção de potencializar aos eventuais aprofundamentos das referências de Sampaio Jr., por parte do público, vê-se o seguinte esquema:

Bibliografia relacionada:

- 0:56 Entre a nação e a barbárie – Plínio de Arruda Sampaio Jr.
- 1:42 Formação do Brasil Contemporâneo – Caio Prado Jr.
- 1:42 Formação econômica do Brasil – Celso Furtado
- 1:42 A revolução burguesa no Brasil – Florestan Fernandes
- 1:55 Raízes do Brasil - Sérgio Buarque de Holanda
- 1:55 Formação Histórica do Brasil - Nelson Werneck Sodré
- 2:43 A ideia de Brasil Moderno – Octávio Ianni
- 2:43 13:31 Brasil: a construção interrompida – Celso Furtado
- 2:58 A revolução brasileira – Caio Prado Jr.
- 2:58 O que é revolução – Florestan Fernandes

⁹ É possível ter acesso à descrição do vídeo de Plínio de Arruda Sampaio Jr. pelo *Leituras Brasileiras* por meio do seguinte link: <https://www.facebook.com/acervoleiturasbrasileiras/videos/1743180132641337/>

- 2:58 O impasse da formação nacional - Plínio de Arruda Sampaio Jr.
 5:25 Furtado e os limites da razão burguesa na periferia do capitalismo - Plínio de Arruda Sampaio Jr.
 5:25 Pequena introdução ao desenvolvimento – Celso Furtado
 6:02 Circuito fechado – Florestan Fernandes
 7:03 Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina - Florestan Fernandes
 7:18 A questão agrária no Brasil – Caio Prado Jr.
 10:34 Globalização e reversão neocolonial: o impasse brasileiro - Plínio de Arruda Sampaio Jr.
 11:05 Notas críticas sobre a atualidade da questão agrária no Brasil - Plínio de Arruda Sampaio Jr.
 12:52 Riqueza e miséria do trabalho no Brasil – Ricardo Antunes
 12:52 A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista – Ruy Braga
 14:59 Capitalismo em crise: a natureza e dinâmica da crise econômica mundial - Plínio de Arruda Sampaio Jr. (org.)
 19:21 Imperialismo, reversão neocolonial e revolução - Plínio de Arruda Sampaio Jr.
 19:21 A crise estrutural do capital e os desafios da revolução - Plínio de Arruda Sampaio Jr.
 19:21 Jornadas de junho e revolução brasileira - Plínio de Arruda Sampaio Jr.
 20:10 Para além do Capital – István Mészáros

Esse tipo de hiperlink que, de um clique, resulta no corte direto a certo ponto do discurso implica a perda das relações estabelecidas por efeito, dirá Barthes (2018), das “figuras” do discurso. Os movimentos do pensamento, aquele fio da meada do dito popular, os gestos da “estátua” ou do “atleta” discursivo se esvaem, nessa espécie de edição. Perde-se aí uma dimensão importante e característica do que compõe o próprio discurso: sua ordem lógica, não cronológica.

Perde-se, enfim, o sentido conferido pelo narrador ao narratário imaginário, vamos dizer, essa entidade do outro lado da tela nomeada, genericamente, público. No caso de um canal de YouTube, público ao qual, no fim, uma figura do enamorado endereça seu discurso como a um vazio e do qual se vê, em meio às suas próprias palavras encadeadas, privado então. A ideia de que o público possa recorrer a qualquer ponto, especificamente, do vídeo, torna *totalmente insignificante* a sua ordem. Essa ordem, antes discursiva, própria, passa a ser operacionalizada pelo corte do tempo do relógio. Se ao comentar, a 7'18" do vídeo, sobre Caio Prado Jr. e a questão agrária do Brasil, Arruda Sampaio Jr., inesperadamente, remonta a um efeito (uma imagem, uma figura), ou faz um gesto com o corpo que, numa referência interna ao discurso, remete ao que já havia dito, a 2'58", sobre o que é a revolução da perspectiva de Florestan Fernandes, o público espectador que avança clicando no índice sem ter acesso aos inícios do vídeo perde *algo significante*. O sentido do discurso é atravessado pela asserção do “tempo lógico” (LACAN, 1998, p. 197). Do tempo lógico *não* do cronológico – esse último seria apenas uma forma de espacialização.

Isolam-se [...] *momentos da evidência*, cujos valores lógicos irão revelar-se diferentes e de ordem crescente. Expor sua sucessão cronológica ainda é espacializá-lo segundo um formalismo que tende a reduzir o discurso a um

alinhamento de sinais. Mostrar que a instância do tempo se apresenta de um *modo* diferente em cada um desses momento é preservar-lhes a hierarquia, revelando neles uma descontinuidade tonal, essencial para seu valor. Mas, captar na *modulação* do tempo a própria função pela qual cada um desses momentos, na passagem para o seguinte, é reabsorvido, subsistindo apenas o último que os absorve, é restabelecer a sucessão real deles e compreender verdadeiramente sua gênese no movimento lógico. É o que iremos tentar a partir de uma formulação, tão rigorosa quanto possível, desses momentos da evidência (Ibid., p. 204 – grifos do autor).

Inspirados pelo psicanalista francês Jacques Lacan, nessa passagem, e feitas essas observações e reflexões iniciais, sobre as condições internas de produção das gravações em geral, relativas ao projeto *Leituras Brasileiras*, restará, agora, finalmente, colocarmos em cena a nossa personagem principal: Jean-Claude Bernardet. Entre a inauguração desse projeto de acervo audiovisual do “pensamento brasileiro”, a 18 de julho de 2017, até a publicação de seu “Episódio 5 – Jean-Claude Bernardet”, a 26 de julho de 2019, passara-se pouco mais de dois anos e, nesse ínterim, estiveram presentes como convidados outros nomes. Por exemplo: Maria Orlanda Pinassi, professora da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara (UNESP) e da Escola Nacional Florestan Fernandes, com vídeo publicado a 31 de julho de 2017; Dermeval Saviani, professor emérito da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e pesquisador emérito do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), a 14 de agosto de 2017; em um “episódio especial”, Boaventura de Sousa Santos, Professor Catedrático Jubilado da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra (FEUC), vídeo publicado em 28 de agosto de 2018; e Luciana Zaffalon, doutora em Administração Pública pela Fundação Getúlio Vargas, com atuação profissional em instituições como a Defensoria Pública do Estado de São Paulo, o Instituto Brasileiro de Ciências Criminais e, também, junto a Plataforma Brasileira de Política de Drogas, com vídeo publicado a 13 de junho de 2019.

E, em seguida à publicação do vídeo de Jean-Claude Bernardet, cabe observar que outros convidados e convidadas deixaram suas marcas, expuseram seus estilos de pensamento e reflexões ao projeto, quais sejam: Raquel Rolnik, Professora Titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), vídeo publicado em 30 de agosto de 2019; em 27 de setembro de 2019, Silvio Almeida, formado em Direito pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), é Presidente do Instituto Luiz Gama, professor da Fundação Getúlio Vargas (FGV) e do Instituto Presbiteriano Mackenzie, e possui Pós-Doutorado em Teoria do Direito e Filosofia pela USP-SP; e já, mais recentemente, no dia 6 de fevereiro de 2020, foi publicado o vídeo da fala de Conceição Evaristo, poeta *e é poeta mesmo, melhor dizer, do que poetisa; os poetas que lutem!* e romancista, atuante nas áreas de Literatura e

Educação, com ênfase em temas de gênero e etnia, com formação na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Como se vê, portanto, um acervo em continuidade, como uma obra aberta e coletiva¹⁰.

O “Episódio 5 – Jean-Claude Bernardet” possui, como espécie de subtítulo, a seguinte inscrição significante: “Cinema e Pensamento”¹¹. Também todos os outros vídeos, dos demais convidados, ganharam títulos, dados pelos realizadores, em que se buscou alguma síntese imaginada entre forma e conteúdo. Pensando nisso, qual a condensação que, provavelmente, tinham aí em mente, quando nomearam *Cinema e Pensamento* ao vídeo de Bernardet? O quê, como gravação, inscreveu-se aí? Como veremos, uma das marcas expressas, de modo mais contemporâneo, por Jean-Claude como forma ou estilo de estruturação de uma imagem de seu pensamento, é sua leitura do filósofo francês pós-estruturalista Gilles Deleuze.

Com efeito, há uma passagem de Deleuze (2009) que faz eco aí, nesse sentido: “A expressão do pensamento é o problema fundamental do cinema” (p. 209). E será possível perceber em Bernardet, no exame deste capítulo, a partir da sua fala no vídeo do *Leituras Brasileiras*, certa influência do filósofo, aliás, nomeadamente, já que mais ao final do vídeo, Jean-Claude faz referências a Deleuze. Por ora, caberia apenas dizer: a “lógica de sentido” – título de uma das obras de Deleuze (1974) – de seu *dis-cursus* faz notar o estilo de uma “diferença” na “repetição” (Id., 2006), lembrando que para o filósofo francês é pertinente a crítica a certas imagens tradicionais do pensamento, com as quais, justamente, o Cinema, tomado como “imagem-tempo” (Id., 2005) e não apenas “imagem-movimento” (Id., 2009), traria condições de rompimento fazendo expressão de um determinado pensamento em suas complexidades. O atravessamento da lógica discursiva de J-C. B. é da ordem do paradoxo (Deleuze, 1974).

Pouco a ver, portanto, com uma imagem sedentarizada do pensamento. Pelo contrário! Trazendo à tona do discurso um sentido nietzschiano, certamente, Bernardet tinha em mente, como veremos, um Deleuze (2006) que *pensa o pensamento*, “forçado por paradoxos, fantasmas, absurdos, besteira, maldade, sonho, loucura, fabulação etc.” (Farina, 2015, p. 119). No entanto, como poderíamos perceber ou fazer notar tais complexidades, em uma interpretação historiográfica, já que a fonte com a qual lidamos não é um texto qualquer, mas, paradoxalmente, um vídeo, ou melhor, uma operação de *escritura* em linguagem audiovisual? Não perderíamos de vista, pois, aspectos que só são possíveis de notar, nesse caso, *visualmente* na tela? Esse tipo de raciocínio é pertinente, na medida em que põe em questão uma teoria da história. Como se sabe:

¹⁰ Para o link de acesso ao canal na rede virtual YouTube do projeto *Leituras Brasileiras*, vide nota 1 deste capítulo.

¹¹ EP. 5 – Jean-Claude Bernardet, op. cit.

Em história, tudo começa com o gesto de *separar*, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Essa nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em *produzir* tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar esses objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto (De Certeau, 2011, p. 69 – grifos do autor).

Acontece que para *fazer* história é preciso estabelecer, *criando*, as fontes. É, como sugere De Certeau (Ibid.), também aqui compreender que “um trabalho é ‘científico’ quando opera uma redistribuição do espaço e consiste, primordialmente, em *se dar* um lugar, pelo ‘estabelecimento das fontes’ – quer dizer, por uma ação instauradora e por técnicas transformadoras” (p. 72 – grifos do autor). Evidentemente, sob esse aspecto, foi preciso, para o exame historiográfico da fala / do discurso de Jean-Claude Bernardet, em suas ressonâncias, repetições, diferenças e paradoxos, recorrer à descrição extensiva de seu conteúdo, fazendo grafar, em inscrições da escrita, seus intervalos, estribilhos de linguagem, silêncios, pausas, incorreções de percurso.

Ou seja: inscrever a tudo o que vai além do conteúdo e dá forma sensível a uma história. Claro que, para isso, o abuso, por exemplo, de reticências (...) ajudam a essa inscrição. Dessa limitação advinda da necessidade de pôr em palavras o que se passa na imagem, diria, concordando com Robert Rosenstone (2010), embora na sua obra falasse de filmes históricos:

Isto não deveria ser um livro [ou, neste caso, uma tese de historiografia]. São necessárias mais do que palavras impressas em uma página para entender como o cinema apresenta o mundo [...]. São necessárias imagens em movimento em uma tela, música e efeitos visuais. As palavras não cumprem totalmente a tarefa de compreender a experiência cinematográfica. [...] significa se restringir às limitações das palavras impressas em uma página. E ler um livro significa concordar em compartilhar tal limitação. Mas nunca nos esqueçamos, você e eu, que, em algum lugar fora dos muros confinantes destas palavras, há um mundo de cores, movimento, som, luz e vida, um mundo na tela que indica, alude e representa [...] uma esfera do passado, um mundo extinto no qual as pessoas fizeram guerras e amor, construíram e desconstruíram coisas, sofreram traumas e vivenciaram alegrias, identificaram-se como homens e mulheres (ou como os dois, ou como algo intermediário), travaram lutas pessoais ou de classe, esperaram e sonharam, lideraram revoluções ou seguiram líderes, lincharam outros homens, rezaram a Deus, observaram seus filhos crescer, enterraram seus entes amados – fizeram, em suma, tudo o que você e eu faremos, veremos ser feito ou ouviremos a respeito durante a nossa própria vida (p. 13-14).

Claro está que o quê o cinema, ou mais genericamente, a linguagem audiovisual nos oferece, isto é, esse mundo de cores, movimento, som, luz e vida não passa de um re-trato da realidade e, por esse motivo, também não é o próprio real, mas pode possuir efeito de verdade pela aparência de realidade. Nesse sentido, talvez valha até mesmo a pena desdobrar essa reflexão rosenstoneana, em busca de apontar que, da mesma forma, de outro lado, não é real o outro mundo histórico evocado pelos livros de história. Entre nós e o mundo o que existe é a

linguagem, e o modo como o historiador – ou cineasta, ou literato – retrata (isto é, trata de novo, re-trabalha, re-elabora, em uma só palavra, ficcionaliza) as realidades humanas no tempo é, evidentemente, inscrevendo e *imprimindo* discursos em uma escritura singular. Melhor dizendo, as linguagens operam, portanto, essa mediação entre nós e o mundo e entre o “Eu” e o (ou até como) “Outro”. Não dão conta da pretensão de totalidade, tampouco da re(a)presentação completa das dimensões de complexidade do real da vida. Há, bem próprio a esse Real subtraído da realidade, algo que não cessa de não se inscrever. As linguagens lidam com o Real a partir de uma “verdade [sobre a realidade] em estrutura de ficção” (DUNKER, 2016, p. 209-230). Vamos dizer, o Real é *a falta na realidade* como expressa pela linguagem. E é só por isso que as realidades, como falamos sobre elas, parecem coesas, subtraído o Real.

Jean-Claude Bernardet, no aludido projeto *Leituras Brasileiras*, foi filmado diante de uma equipe realizadora do audiovisual, tendo, atrás de si, um fundo todo preto. De modo um pouco surrealista, poderíamos imaginar que esse seria o pano de fundo do Real no (ou subtraído da realidade do) discurso de Bernardet. O que aponta para uma *falta*. O que se vê, em um primeiro plano, *destacado* deste fundo, é o próprio Bernardet... que *fala*. Está representado, e, ao fundo, ao mesmo tempo, do que não vemos retorna, no que é visto, uma dimensão obscura. Isso causa um impacto perceptivo. Faz com que haja um destaque a sua pessoa, aos seus movimentos, a tudo o que *fala* seu corpo além de sua expressão ou linguagem verbal, em um enquadramento que, no campo de estudos da linguagem cinematográfica, é chamado de “plano médio”, às vezes passando a um “close up médio” e até, momentaneamente, dependendo da articulação da forma-conteúdo do que se apresenta em seu discurso, a um “close up” (Mercado, 2011).

Para o exame que será aqui realizado, pela descrição de seu discurso, com inscrições gráficas e onomatopeicas *do que não se diz* (como dos silêncios, de atos de linguagem não-verbal, como o ato de pigarrear etc.), recorrerei a um expediente diferente para citação direta.

Ep. 5 – Jean-Claude Bernardet | Cinema e pensamento

Bernardet começa sua fala no vídeo, dizendo: “...eu aposto totalmente numa instabilidade do pensamento como forma realmente dinâmica de se pensar”¹². O que se vê aqui, desde o início,

¹² Todas as descrições discursivas, das falas, dos silêncios (grafados por reticências e, às vezes, por mais de uma seguida de outra, nos casos em que as pausas foram mais longas), dos estribilhos vários de linguagem verbal, dos atos de pigarrear (grafados pelo recurso narrativo-linguístico da onomatopeia), deste ponto em diante, neste trabalho, serão dessa mesma forma citados. Ou seja: as *fasas* estarão entre aspas e sublinhadas. Esses grifos têm a função de facilitar, aos olhos do leitor, e da leitora, a identificação do conjunto das falas de Jean-Claude Bernardet. Assim, é possível percorrer, na leitura, só sua *fala*. O episódio pode ser acessado, na íntegra, no canal de YouTube do projeto *Leituras Brasileiras*: Cf. EP. 5 – Jean-Claude Bernardet | Cinema e Pensamento... op. cit.

portanto, sobre essa dinâmica do pensamento, terá a ver com a própria forma de se enunciar, recorrendo a processos narrativos de desidentificação das ideias. “Bom... [meu nome] é Jean-Claude Bernardet, trabalho na área de cinema e literatura, na área de cinema fui crítico, historiador, professor, roteirista, montador e atualmente ator...”. Embora a dinâmica de desidentidades de um pensamento como fluxo seja reconhecida, logo de início, tem-se aí um nome *im*-próprio – afinal de contas, em geral o nome próprio é dado pelo Outro, pelo social, pela família etc. – seguido de uma definição característica *de si*, vamos dizer, ou desse Outro, por meio do encadeamento bem pouco dinâmico de uma série de identidades profissionais. Digamos, do modo como *um* Jean-Claude Bernardet se fez ver (e se viu sendo visto) como persona pública. Essa identidade multifacetária – um quiproquó – é *ele* como imagem ou reprodução social.

Bernardet em formação como crítico do seu tempo

De fato, Bernardet é reconhecido publicamente por sua produção nos campos do cinema e da literatura. Nessa primeira área, por exemplo, desde pelo menos fins dos anos 1950, atuou com sua crítica de cinema “militante”, em vários periódicos¹³, ao longo de décadas. Entre outras publicações suas, em formato de livros, a obra *Trajetória Crítica* (2011) nos dá uma boa dimensão do modo como sua formação como crítico de cinema foi sendo constituída, no decorrer de vários anos, até que Bernardet *se fizesse* já então um nome incontornável, principalmente, pelo impactante diálogo diretamente estabelecido com alguns cineastas¹⁴.

Crítico *militante*, Bernardet a certa altura percebeu que embora surgissem convites para comentários e exames em jornais e em cineclubes, sobre filmes estrangeiros, principalmente, dos cinemas francês – *Nouvelle Vague* – e italiano – *Neorrealismo* – daqueles anos, o que já significava, é verdade, certo reconhecimento social de seu papel como crítico de cinema no meio cultural paulistano, se continuasse, no entanto, a escrever como escrevia, apenas sobre filmes estrangeiros, deixando à margem as questões que atravessavam o país (Brasil em que ele e sua família haviam aportado vindos de França, no ano de 1949), algo se perderia aí pelo caminho. Jamais, ou pouco provavelmente, um Fellini, como de *La dolce vita*, ou um Rossellini, como de

¹³ São exemplos desses: o “Suplemento Literário” do Estado de S. Paulo (periódico publicado entre 1956-1967, idealizado por Antonio Cândido e mantido sob a direção de Décio de Almeida Prado); os diários “Última Hora” e “A Gazeta”, com os quais Jean-Claude Bernardet contribuiu nos anos de 1960; entre outros jornais e veículos de imprensa inclusive alternativos (*Visão*, *Movimento*, *Argumento*, *Opinião*), em que publicou críticas, destes mesmos anos até por volta de meados dos anos de 1970, muitas vezes, sob o pseudônimo *Carlos Murao*. Além das publicações ao longo desses anos todos em revistas especializadas de teoria e crítica de cinema (Cf. Bernardet, 2011).

¹⁴ Temática central que atravessará todo o Capítulo II desta Tese.

Viaggio in Itália, leriam suas críticas ou se impactariam, em alguma medida, com suas ideias. Isso fez com que se preocupasse com o cinema brasileiro e com o eventual impacto de sua crítica.

Evidentemente, caro (a) leitor (a), as primeiras falas de Jean-Claude Bernardet, ao *Leituras Brasileiras*, nos servem para o engendramento de uma reflexão sobre sua trajetória como crítico de cinema e, também, acerca de suas outras atuações nesse mesmo campo. Um pouco como se, neste momento, realizássemos (= tornássemos o real, sensível, palpável) como que um breve mergulho, com Bernardet, naquele pano de fundo de um Real não-dito.

Sob essa perspectiva, antes de prosseguirmos, com a descrição de suas enunciações verbais e não verbais ao vídeo em questão, será pertinente desdobrar, justamente, àquele conjunto de identidades, desde as quais Bernardet, claramente enfasiado por repetir uma formulação sobre si já tradicionalmente re-conhecida, buscou definir esse Outro de si, persona pública: “... Jean-Claude Bernardet ... na área de cinema fui crítico, historiador, professor, roteirista, montador e atualmente ator...”. Vamos então persegui-lo aí, nessa *desidentificação*.

Essa característica de primeiro apontar aquilo que identificaria algo para, logo em seguida, criar articulações, a fim de desconstruir qualquer imagem identitária no pensamento, que possa ter surgido do processo *primeiro* de definição, é um expediente já presente em *Trajetória Crítica* (Bernardet, 2011), e não uma exclusividade da fala de Jean-Claude Bernardet no referido vídeo.

Vê-se, por aí, como, no mergulho sobre o negro tecido do Real, vai surgindo um estilo.

No livro, Bernardet buscou organizar suas críticas publicadas, em diversos periódicos, dos inícios dos anos 1960 a meados de 1970, articulando *entrelinhas, aqui e ali* comentários de crítica da crítica. Nas palavras do autor: “Além de entregar estes textos como documentos, tentei criar articulações entre eles, de forma a sugerir o desenvolver de um trabalho de crítica cinematográfica” (Ibid., s/p.). Essas palavras de Jean-Claude figuram inscritas, numa das primeiras páginas do livro, fazendo as vezes de antessala à entrada de sua coletânea.

E dessa vez foi Luiz Zanin Oricchio (Ibid.) que, escrevendo o Prefácio deste livro, afirmou que “*Trajetória crítica* pode ser lido como uma espécie de romance de formação de Jean-Claude Bernardet” (p. 9). Desenvolvimento, portanto, de uma formação, tomada como algo digno de um romance singular. Romance, é claro, não significando, nesse caso, a composição de uma narrativa de ficção literária. Mas expressando a ideia de que Bernardet, ao buscar compreender as questões de sua época, representadas ideologicamente pela crítica cinematográfica do período, não sem enfrentar os desafios e as tensões sociais atinentes à atividade crítica do contexto, buscava aí, também, simultaneamente, compreender a si mesmo.

É curioso como, entre uma noção de construção, que pressuporia uma continuidade e uma acumulação de repertório, e a ideia da constituição de Bernardet como crítico, ao longo do

tempo, o que então implicaria reconhecer as descontinuidades desse mesmo processo, surge nesse horizonte analítico a noção de formação como conceito ligado à questão do sujeito *que se faz* algo na vida. Formação designando genericamente o trabalho de cultivo de si, por uma apropriação singular da cultura. *Bildung* contém, de fato, dentro de si o radical *Bild*, literalmente imagem. E é sabido como, “já no romantismo alemão, e no contexto político de formação do estado nacional, o termo ganha conotação de um processo em que sua finalidade está incorporada aos seus meios” (Dunker, 2016. p. 169). Fala-se de formação de um povo, formação identitária de uma nação, por exemplo. Fala-se, também, em formação nos chamados Romances de Formação: tais como *Wilhem Meister*, de Goethe, e o *Sobrinho Rameau*, de Diderot. E é aí que reencontramos a ideia do crítico Oricchio, sobre *Trajetória Crítica* como romance de formação.

Acontece que a formação não é bem uma meta, que se conclui obstinadamente. Ou haveria por acaso, num momento do decorrer de uma existência, a possibilidade do horizonte de uma conclusão do eu? Afinal, aquele que faz a experiência da formação se torna... alguém formado? Sabe-se que não, e aliás, ex | peri | ência, etimologicamente, designa aquilo que me acontece e me faz ultrapassar meu próprio limite – um ato que se dirige a um fora (“ex”); não é ao acaso que tenha a mesma raiz linguística a palavra “perímetro”, que significa uma linha que forma o contorno de uma figura traçada num plano ou numa superfície, ou linha que delimita uma área ou uma região de modo bastante preciso, recorrendo a um dentro e um fora. Mas se a formação não é uma meta estabelecida a ser obstinadamente cumprida, então o que seria? Claramente é um percurso. Neste percurso, o que o sujeito torna real é justamente o próprio caráter de sua mediação. De modo um pouco hegeliano, aparece aí outra concepção.

A formação, neste sentido, não corresponde apenas a um trajeto de crescimento contínuo por acumulação de repertório e domínio técnico, mas a um *autodilaceramento*, um esforço por tornar seu o que se herdou, para reconhecer-se como formado e formante da cultura e também por se fazer reconhecer através dela (Ibid., p. 170 – grifo meu).

Noção sem dúvida atraente a uma teoria do sujeito. Formação, então, corresponderia a uma condensação das noções de agente (Bernardet), de processo (histórico: anos 50-60-70) e de produto (singularidade da crítica). Sujeito, produto da cultura sim, mas ao mesmo tempo construído, constituído, formado em sua subjetividade. Dentro dessa reflexão será importante lembrar que o “pai” da psicanálise, Sigmund Freud (1974), vai endereçar, ao longo de sua extensa obra, a questão da formação com destino incerto. Acrescentamos ao debate *algo a mais* para compreender em que sentido podemos pensar a formação de Jean-Claude Bernardet (2011), como pensador na sua *Trajetória Crítica*, mas também como na sua *fala* no vídeo de *Leituras Brasileiras*. Freud vai colocar a questão da formação como uma das ilusões humanas. Enfatizava,

contrariamente ao que é mais comum encontrar sobre essa noção ou conceito, justamente os limites dos processos educativos e, claro, da questão do autodomínio.

Para compreendermos a isso da melhor forma possível, nada como *freudianamente* recorrer ao campo literário, interpretando, aos modos lacanianos, com um corte lógico na narrativa pretensamente científica da história. Afinal, é possível associar a noção de formação em Freud com a noção de formação que aparece ao pequeno herói do conto *Hans o Feliz* dos Irmãos Grimm, cujo enredo pode ser sinteticamente apresentado pela seguinte passagem.

Ao final de seu período como aprendiz, o personagem (Hans) recebe do mestre um torrão de ouro com o peso de sua cabeça; porém, ao longo do caminho, vai fazendo sucessivas trocas (financeiramente desvantajosas), que o vão aliviando do peso e do desconforto da viagem; restam-lhe, por fim duas pedras, as quais atira num poço antes de chegar em casa, de mãos vazias, mas feliz (Loureiro, 2002, p. 327).

Compreendida *literariamente* a noção de formação em Freud, faz ainda mais sentido e estaria mais próxima do despojamento e da renúncia do que da soma enriquecedora de experiências edificantes. Mas é claro que se poderia dedicar todo um trabalho ao imaginário do eu e à diacronia simbólica de sua alteridade, buscando traçar *o perímetro de...* um horizonte onde se examinaria as suas diferentes formações históricas, no nosso caso, em relação a Bernardet. Buscaríamos então pelas matrizes de seus paradigmas estéticos, fariíamos algo como uma genealogia de suas condições de existência sociológicas e psicológicas, apontaríamos as suas transformações discursivas e epistêmicas necessárias, afinal, para dizer *quem é esta pessoa*.

Entretanto, no ideal freudiano de formação as coisas acontecem de modo diferente. Como foi dito antes, aqui: formação é *autodilaceramento, um esforço por tornar seu o que herdou*.

Mas, para não dizer que não falei, uma perspectiva oposta pode ser vista nesta obra:

“Formação” significa o conjunto das competências de interpretação do mundo e de si próprio, que articula o máximo de orientação do agir com o máximo de autoconhecimento, possibilitando assim o máximo de autorrealização ou de esforço identitário. Trata-se de competências simultaneamente relacionadas ao saber, à práxis e à subjetividade. [...] Formação opõe-se criticamente à unilateridade, à especialização restritiva e ao afastamento da prática e do sujeito. Ela pressupõe a capacidade de apreender os contextos abrangentes – e de refletir sobre eles –, nos quais se formam e aplicam capacidades especiais. A categoria da formação refere-se à vinculação entre saber e agir exigida pela carência de orientação do sujeito agente, pois insere-se na representação do todo que constitui a situação em que o agente deve lidar com seus problemas (Rüsen, 2010, p. 95 Apud Morais, 2014, p. 22).

Ou seja, desse último ponto de vista, formar-se, não é outra coisa senão autorrealização e esforço identitário. É formar-se, competentemente. Saber agir. Postar-se, no mundo, como agente que *deve* lidar com seus problemas. Sujeito categórico, kantiano. Ou antes, cartesiano.

Nada mais distante, portanto, do ideal freudiano de formação em que só o que *resta* importa. E importa *realmente*, para lembrar aqui desta noção que diz do impossível do sujeito em Lacan. O Real é, afinal, “ausência de sentido”, onde o “objeto *a*” faltar, realmente falta no sujeito; onde o sujeito se desencaixa no mundo na sua busca de si, lá onde não se encontra; em última instância, onde *figura* o inominável Outro, que “é o lugar de onde o sujeito recebe sua própria mensagem de forma invertida” (Dunker, 2016, p. 2018). Outro, potencialmente enganador.

Inconsciente.

Trajetória Crítica

Como, afinal de contas, fora então formada essa aludida obra de Bernardet? E por que motivo se pôde afirmar, parágrafos antes, nesta tese, que a característica de primeiro apontar aquilo que identificaria algo para, logo em seguida, criar articulações, paradoxalmente, a fim de desconstruir qualquer imagem fixa no pensamento, que possa ter surgido do processo *primeiro* de definição, é elemento comum também ao seu discurso no vídeo de *Leituras Brasileiras*?

Para responder a essas duas perguntas, em um trabalho de *desleitura* da história, será preciso demonstrar como Jean-Claude articulou seu livro de críticas, antes de retomar às suas *falas*. A primeira parte do livro: “I. Na época do ‘Suplemento Literário’” (Bernardet, 2011, p. 17-96), nos servirá aqui para a demonstração dessa questão em evidência: a *formação dilacerada*.

Se passarmos a refletir, minimamente, sobre as condições de produção de *Trajetória Crítica*, notaremos, logo de cara, como já dito, o objetivo – nas palavras do próprio Bernardet (*Ibid.*) – de “entregar estes textos como documentos” (s/p), ao modo de testemunhas das questões de tempos distintos e, ao mesmo tempo, pensando cada um desses momentos, de suas ideologias traduzidas por métodos e abordagens críticas mais ou menos específicas.

Essa reflexão operada, pelo autor, sobre as críticas que compreendem sua atividade intelectual de fins dos anos 1950, passando pelos inícios de 1960 alcançando o fatídico ano de 1964, o tempo das interdições sociais e culturais ainda mais acirradas no ano de 1968 (vide a instauração do Ato Institucional n.º 5, de dezembro daquele ano), até meados dos anos 1970, é, nesse livro, realizada como crítica da crítica. É por isso que o autor informa aos leitores, na abertura, que tentou criar articulações entre esses “documentos de época”, “de forma a sugerir o desenvolver de um trabalho de crítica cinematográfica” (*Ibid.*). Bernardet repensa sua formação.

A primeira parte do livro retrata então, desconstruindo, a esse período em que foram publicadas suas críticas no “Suplemento Literário” do *Estado de S. Paulo*. A coletânea de críticas leva este nome, do referido periódico, muito embora, nesse segmento da obra, haja textos

escritos em francês e depois vertidos em português (“O Espírito Prévert”, de 1959, para a Cinemateca Brasileira; e artigos fundamentais em torno do cinema italiano, sobre duas obras-primas em particular, *Viaggio in Itália*, de Roberto Rosselini, e *La dolce vita*, de Federico Fellini, ambos escritos para o “Suplemento Literário” do *Estadão*); e, também, textos publicados em outros cadernos, como é o caso de “Amantes: volta ao mito”, sobre *Amantes*, filme de 1958 de Louis Malle, editado pelo “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, concorrente do *Estadão* como o melhor jornalismo cultural dos anos 1950 e início dos 1960. O que acontece aí, em termos da crítica da crítica do período, é que, para Jean-Claude Bernardet, o estilo de repensar sua formação é realizado pelo dilacerar do que foi herdado.

Antes de demonstrarmos, afinal, como essa operação de desmontagem de sua formação foi efetivamente inscrita, por comentários articulados em meio ao conjunto da coletânea de críticas, cabe lembrar que o contexto histórico em que *Trajetória Crítica* foi originalmente lançado é o de fins dos anos 1970. Sua primeira edição é de 1978. É importante circunstanciar historicamente esse dado, pois, se é válido afirmar, por um lado, que os estudos sobre cinema no Brasil, à semelhança de outros países, possuem uma dinâmica própria, em que tanto as atividades cineclubistas como as revistas de cinema desempenharam um papel fundamental, desde pelo menos os anos 1920, por outro lado foi, justamente, na conjuntura entre meados dos anos 1950 até meados dos anos 1970, que ocorreu um processo de profissionalização da atividade de crítica de cinema no país, com publicações em revistas especializadas e jornais de maior circulação; assim como houve uma expansão da produção cinematográfica, com o surgimento de diversas Companhias, e ainda, momento em que “os congressos de cinema se tornaram mais frequentes, fomentando debates profícuos ao desenvolvimento de perspectivas ideológicas e estética acerca do cinema nacional” (Morais, 2019a, p. 55).

Cumpre dizer, em que pese a materialidade de *Trajetória Crítica* (Bernardet, 2011), a sua parte sobre as críticas “Na Época do Suplemento Literário” é a maior, a que contém maior número de textos aí coligidos. São cerca de 13 textos de crítica sobre cinema, e alguns sobre a própria atividade da crítica (uma espécie de metacrítica), ancorados em uma baliza temporal que vai de 1959 a 1962. Entremeados a esse conjunto de textos, por Bernardet, transsubstanciados em “documentos de uma época” cujas características, no entanto, não são tão facilmente apreensíveis, encontram-se, pelo menos, seis formas de dilaceramento crítico de sua formação.

E tudo começa com um comentário em que, curiosamente, o autor se vê implicado no movimento da atividade crítica como efeito de um processo mais amplo de libertação do ambiente familiar. Vamos, agora, observar esse *lugar* afetivo na sua formação como sujeito dilacerado ao mundo, recorrendo às suas palavras, que buscam dar conta dessa complexidade.

Estes textos foram escritos em francês. A tradução destes, como de mais alguns textos, era feita com um amigo que me obrigava não propriamente a traduzir, mas a reelaborar o texto com ele. Foi escrevendo sobre cinema que aprendi a escrever em português

A cultura francesa que, até os doze anos, assimilei na vida cotidiana, na escola, *o conjunto de valores que vai sendo intuitivamente absorvido e imposto à criança, tentei, no Brasil, desconstruí-lo*. O que consegui parcialmente. E construí para mim uma brasiliade num processo inicialmente consciente e voluntário antes de chegar a um relacionamento mais espontâneo e intuitivo com a realidade brasileira. O que também foi parcialmente alcançado. Nenhum dos dois processos tinha condições para uma total realização. *Nem eu tinha condições para me tornar um brasileiro que, criança, teria ouvido a avó contar histórias de Monteiro Lobato ou guardado na memória visões infantis de Getúlio Vargas. Nem me era possível total desligamento de uma infância ambientada na guerra.*

O essencial desse duplo processo se deu no fim da adolescência e está vinculada a problemas daquela idade. A libertação da opressão familiar significava não apenas escapar ao jugo paterno, mas também e basicamente realizar-se como brasileiro. Significava também o esforço – ilusório – de escapar à camada social que me tinha criado. No fim dos anos 1950, não havia opções, no Brasil, do tipo hippie. Desvincular-me da família e da camada social à qual pertencia implicava necessariamente, em São Paulo, vincular-me a um meio operário. O encontro com o Brasil deu-se no Senai, única escola brasileira da qual tenho diploma. O convívio com jovens operários não podia deixar de ser parcialmente frustrado e frustrante, tanto para mim como para eles, ainda mais que eu estava antes movido por problemas pessoais e ideologias mais generosas do que consequentes. Mas para mim parcialmente frutífero. Porque *foi daí que eu parti para o Brasil, e só depois cheguei ao cinema. Porque me deu vivência concreta e uma certa compreensão das incríveis limitações que nos impõe o meio de classe média e o meio intelectual no qual estou vivendo. A rachadura francês/brasileiro enriqueceu-se de outra rachadura, classe média/proletariado.*

Este processo de desconstrução e construção levou a um resultado sociocultural híbrido, a uma forma de bastardia. Híbridismo e bastardia que assumem para mim um caráter extremamente positivo.

Esse não coincidir com nada, esse coincidir com muitas coisas diversas e contraditórias, essa constante projeção (sobre o Brasil numa perspectiva popular – projeção que implica mais derrotas do que vitórias) *podem ser fonte de instabilidade emocional, mas podem também ser uma condição secunda para a ação. De modo paradoxal, a bastardia elaborada e vivida ao nível individual talvez seja justamente o que me facultou a ação cultural que desenvolvo (com todas as óbvias limitações, contradições, desvios etc.) na medida em que, longe de me afastar do Brasil, me aproximou de um processo de produção cultural de um país subdesenvolvido: a massacrante importação de modelos culturais promovida pelas elites e a procura de um processo autêntico de produção cultural, com tudo o que esse “autêntico” tem de falho, de politicamente indefinido, de inautêntico. A bastardia que era minha também era do Brasil.*

Uma amiga minha diz que vivo como um protótipo. Não é exato. Mas vivo, em todos os níveis de minha vida, uma síntese pessoal e particular de processos

globais que atingem o conjunto da sociedade. Neste sentido, por exemplo, escrevi que Brasil em tempo de cinema¹⁵ era um ensaio quase autobiográfico.

Possivelmente, estas informações não serão necessárias para a compreensão dos textos que seguem nem para a sua crítica político-cultural, pois adquiriram um nível de generalidade suficiente; mas, na minha ótica, são indispensáveis para a compreensão de sua gênese (Ibid., p. 22-23 – grifos meus).

Eu sei, a citação é longa, mas, salvo melhor juízo, necessária ao que pretendemos problematizar neste momento. Entrevê-se o lugar dilacerado (pelo menos, na leitura que Bernardet faz de sua história). Para nosso personagem, representava, subjetivamente, uma descontinuidade *transformativa* da sua cultura e, nela, dos valores franceses, intuitivamente adquiridos, estar então imerso numa cultura brasileira ainda estranha. De fato, em outro lugar, Bernardet (2013) já havia dado um depoimento, sobre como foi tardio seu contato e aprendizado da língua portuguesa, ocorrido por volta de seus 18 anos de idade, já que, no ambiente familiar, até então, mesmo já morando no Brasil, nas décadas de 1950 e 1960, seus familiares permaneciam falando francês, imersos em outro caldo cultural. Daí sua tentativa, relativamente a esses valores e ao que lhe foi imposto desde criança pela cultura francesa, do ato consciente de desconstruí-los.

Não era, vamos dizer, natural a vivência em terras brasileiras, ou não, ao menos, como Bernardet imaginara que seria para uma criança de naturalidade brasileira. Ele não havia absorvido *sem nem perceber* uma cultura literária (Lobato) nem referências sócio-políticas (Estado Novo varguista) da história do Brasil. Por isso, era preciso desconstruir-se, como que para naturalizar o que lhe soava aos sentidos ainda estranho. Ao mesmo tempo, porém, *nem me era possível total desligamento de uma infância ambientada na guerra*. Percebe-se através desse vaivém discursivo um pano de fundo obsceno (isto é, subtraído da realidade coesa de si, ou fora de cena) que mistura, no retrospecto narrativo de sua percepção formativa desde um lugar dilacerado, alguns indícios de “ipseidade (somos únicos em nosso sofrer), de mesmidade (somos como outros em nosso sofrimento) e de identidade (somos como nós mesmos e nos descobrimos como outros e até mesmo nos reencontramos como outro nós mesmos ao sofrer)” (Dunker, 2017, p. 14-15). Bernardet, a meu juízo, desidentifica a si, pelo que *não foi* e ao mesmo tempo pelo que *não podia deixar de ser*. Destacar-se disso e construir, constituir e formar sua subjetividade estruturalmente dividida era uma condição colocada pelo Outro. E essa questão só ganhou corpo e densidade, peso *real* na vida, pela vivência concreta junto ao ambiente do operariado e pela compreensão das limitações de sua percepção dos problemas do mundo, relativas ao seu lugar

¹⁵ Bernardet (2007a) refere aí à obra que escreveu em 1965, para ser defendida, na época, como Tese de Mestrado, na Universidade de Brasília (UnB), onde foi responsável, em conjunto com outros intelectuais, pela criação de um curso de cinema na Faculdade de Comunicação. Essa obra, porém, não pôde ser defendida, como planejado, por causa do fechamento da referida Universidade pelos militares, naquele ano. O trabalho foi lançado, como livro, em 1967.

familiar e social de origem (classe média). Ambiente inclusive intelectualizado, totalmente diferente, e sentido e vivido como tal, no cotidiano em meio a várias outras pessoas diferentes.

Jean-Claude nomeia o que implica uma identidade nacional não-única e ao mesmo tempo sua *impertinência* estranhamente familiar de classe: uma “rachadura” subjetiva. Mas, o que poderia gerar “instabilidade emocional” foi encarado como brecha para uma passagem ao ato. Assim, por uma espécie de lógica do paradoxo, Bernardet via a si, como que espelhado ao processo histórico brasileiro, considerado em “subdesenvolvimento” e cujo objetivo era encontrar aí alguma coisa “autêntica”. Como Bernardet, o Brasil estava a caminho de *ser* brasileiro, condicionado a um *ethos* (como no campo cinematográfico, inclusive). Mas, como ponto de retorno de seu discurso algo acontece de modo imprevisto, devolvendo-lhe uma imagem invertida, quando, como narra, sua amiga diz que ele vive “como um protótipo”. Isso significa reconhecer Bernardet como sujeito *a* ou *em* formação. Formação em vias de se realizar. Tanto isso, certamente, lhe diz respeito, que recusa, em resposta à amiga: “Não é exato”¹⁶.

Como cheguei a escrever antes, há seis formas sensíveis de crítica ou dilaceramento em *Trajetória Crítica* de Bernardet (2011), que atravessam sua primeira parte. Falamos aí sobre uma. A segunda dessas entradas, a partir da qual, aliás, nosso autor passa *realmente* a pôr em xeque os pressupostos formativos de sua atividade como crítico, relativa ao período em que publicou pelo “Suplemento Literário” de *O Estado de S. Paulo*, traz uma reflexão que busca fazer a crítica da “crítica eufemisticamente chamada de impressionista” (Ibid., p. 49).

Bernardet, nesse ponto, organiza suas ideias a fim de apontar para a crítica de alguns dogmas, que, como todo dogma, era algo inquestionável, relativamente ao cânones da crítica daquele início dos 1960. Portanto, não se questionava a intuição, a sensibilidade nem a emoção como pilares do método de escrita da crítica cinematográfica. E isso aparece nos seus textos, como se vê no livro. Igualmente, compunham essa onda dogmática certos valores dos quais não se questionava, por exemplo, “a arte é status” (Ibid., p. 50). Essa premissa devia ser aceita pela instituição crítica, mas devia estar no campo do que é reprimido do corpo do texto. Sobre isso não se questionava, mas também nada se dizia. E, também, não se questionava, último dos pressupostos da crítica, que a experiência autêntica e pura da fruição artística não devia ser

¹⁶ No vocabulário da psicanálise, essa maneira de expressão é conhecida como “negativa” ou “a negação” (FREUD, 2017). Na clínica, como na investigação da cultura, Freud notara que, quase sempre, as negações são espécies de afirmações tácitas. “O senhor pergunta quem pode ser essa pessoa no sonho. Minha mãe *não* é.’ Nós retificamos: portanto, é a mãe” (p. 305). Sua formulação teórica, sobre o assunto, esclarece algumas questões: “Portanto, um conteúdo de representação ou de pensamento recalado pode abrir caminho até a consciência, sob a condição de que seja *negado*. A negação é uma maneira de tomar conhecimento do recalado; na verdade, é já uma suspensão do recalque, mas evidentemente não é uma admissão do recalado. Podemos ver como, nesse caso, a função intelectual se separa do processo afetivo. Com a ajuda da negação, apenas uma das consequências do processo de recalque é revogada, a saber, a de seu conteúdo de representação não chegar à consciência. Disso resulta uma espécie de admissão intelectual do recalado [...] (p. 306).

“poluída” pelo contato com o mercado, o contexto social nem mesmo pela função social da crítica ou da cultura. Ou seja, nas palavras de Bernardet, “o crítico ignora as condições de produção da obra lá onde foi produzida, e a obra não rebate diretamente sobre o meio social do crítico, a não ser como arte” (Ibid.). Denunciado, desta forma, certo estetismo burguês, era esse o modo como funcionava, na visão retrospectiva de Jean-Claude Bernaret, o que chegou a nomear, fazendo referências a Paulo Emílio Salles Gomes (1960) em um ensaio sobre *A situação colonial* (Apud Morais, 2014, p. 69-73)¹⁷, “o CCC, crítico cinematográfico colonizado” (Bernardet, 2011, p. 50). Observemos, por aí, quais caminhos seguem essa sua (auto)crítica.

A terceira forma com que nosso personagem buscou dilacerar a formação como crítico foi, então, pela percepção de certa “atitude contemplativa” (Ibid., p. 54) diante de uma obra de cinema. Sobre isto, não ao acaso, afirmou em seguida – já na quarta entrada crítica, que iremos ver: “o sistema do crítico colonizado é fechado” (Ibid., p. 61). A crítica da crítica surge, nesse cenário, em dilaceramento, ante a questão do crítico em situação colonizada à mercê da “chancela metropolitana” (Ibid., p. 54). De fato, toda a trajetória crítica e, depois, historiográfica, durante bastante tempo foi uma produção intelectual preocupada com a “invasão” e as propostas estético-ideológicas trazidas consigo pelos filmes estrangeiros. Essa “presença importa” (Bernardet, 2009, p. 18-36) incomodava, pois havia a busca por uma representação cinematográfica realizada *desde a e sobre a* condição sócio-histórica do país.

O que Jean-Claude Bernardet (2011) problematiza na sua terceira crítica da crítica, é a atividade da realização cinematográfica, os filmes propriamente ditos, tomados pelo crítico como “terreno abstrato, desligado de qualquer relacionamento específico com a história, a sociedade, produto apenas de criadores” (p. 54). Em outros termos, a arte pela arte. Sob esse aspecto, seria imaginariamente possível, desconsiderando as condições de produção dos filmes realizados no Brasil e em outros países, “afirmar a igualdade de condição possibilitada pela inspiração, a criação, mas ao mesmo tempo fazer ressalvas que, por motivos alheios à inspiração, deixem a obra em plano ligeiramente inferior às obras estrangeiras” (Ibid.). Bernardet denuncia, enquanto faz a crítica de sua trajetória, tal tipo de atitude ambígua e, em muitos casos, paradoxal.

Nesse sentido, fez a seguinte formulação sobre o período refletido:

¹⁷ Em uma nota de rodapé, o historiador Julierme Morais (2014) esclarece que esse ensaio de Paulo Emílio, escrito ainda em 1960, foi originalmente “apresentado sob forma de tese na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, realizada de 12 a 15 de novembro de 1960. Com relação à convenção, José Inácio de Melo Souza [na obra *Paulo Emílio no paraíso*, 2002] extraí em depoimentos de Jean-Claude Bernardet que Paulo Emílio manteve uma posição de liderança indiscutível durante todo o encontro. Cabe ressaltar que o encontro contou com a participação dos maiores críticos cinematográficos nacionais; em destaque: os antigos membros do *Chaplin Club*, Plínio Sussekind e Octávio de Faria, Walter da Silveira, Salviano Cavalcanti de Paiva, Ely Azevedo, os irmãos José Renato e José Geraldo Santos Pereira, Benedito J. Duarte, P. F. Gastal, Humberto Didonet, Jacques do Prado Brandão e José Haroldo Pereira” (p. 69).

O diretor que mais facilitou este esquema foi Walter Hugo Khouri, visto que seus filmes pretendiam se integrar numa temática universal, numa inspiração sem tempo nem espaço. Não querer ser marcado pelo nosso tempo e nosso espaço é condição para tentar se equiparar à arte metropolitana, a qual é marcada pelo tempo e pelo espaço.

Mas nota-se que o crítico, apesar de tudo, não consegue ter diante do filme brasileiro exatamente a mesma atitude que diante do estrangeiro: o filme brasileiro o obriga a uma certa ginástica desnecessária para comentar a obra estrangeira; tem que levar em conta aspectos da produção para fazer as ressalvas; e crítico e diretor estão ligados entre si, pois sua concepção da arte, da inspiração, se assemelham, enquanto que não havia contato, além do filme, entre o crítico e Rossellini ou Malle (Ibid., p. 54).

Quer dizer, o sistema fechado – a concepção da crítica que apenas trata da arte pela arte – não se sustenta, totalmente, quando um crítico leva a sério sua atividade e, mesmo considerando os filmes estrangeiros algo mais que os filmes brasileiros, por quaisquer motivos que tenha mente, ao escrever sobre estes não pode deixar de lado a consideração sobre as condições de produção estéticas de uma obra / diretor. Como se vê, Bernardet, muito cedo, percebeu que escrever apenas sobre filmes estrangeiros não traria à luz, a potência de impacto a que a crítica poderia realizar, certamente, em um diálogo que falasse direto aos cineastas. Mas, tal tipo de tratamento se fazia necessário para romper com as premissas críticas então vigentes, quando se buscasse abordar também aos filmes estrangeiros: desde as tensões e problemas sociais e políticos, ou como que em interlocução com o cenário atual brasileiro. Do contrário, recairia no debate o mais das vezes estéril, sobre uma obra de arte, levando em conta apenas a sensibilidade do próprio crítico, as evocações de emoções etc., sem mediações.

É no quarto e antepenúltimo momento de seu ato de desconstruir criticamente as bases da tradição crítica de então, que Bernardet aponta como essa mediação, se realizada, modificaria a instituição crítica – e para ele não haveria outra possibilidade senão essa, diante da conjuntura social e política conturbada da década de 1960. Isto é, romper com o sistema fechado e com a prática do crítico cinematográfico colonizado, preocupado com a conservação de um estetismo burguês *estrangeiro*, significava realizar (= tornar real) a ascensão potencialmente transformativa da situação, de uma nova atividade crítica que vem com uma espécie de crítico engajado e militante, o qual faria presença em função da nova conjuntura (sobretudo naquele cenário histórico do pré-golpe de 64). Porém não só: teria suas bases nas mudanças sociais e políticas, mas manteria relações com o surgimento de um tipo específico de produção cinematográfica representada pelo Cinema Novo brasileiro.

O sistema do crítico colonizado é fechado. Nada há nele que possa alterá-lo. É necessário que fatores intervenham de fora para que ele desmorone. Estes

fatores, nos primeiros anos da década de 1960, foram de dois tipos. Primeiro, as modificações pelas quais estava passando a sociedade brasileira em geral, interpretadas como uma ascensão das massas à vida política do país. Nesta fase áurea do populismo, o intelectual vê que tem um papel a desempenhar nesta ascensão, a desempenhar na transformação da sociedade. Passam então a predominar valores novos: a tarefa é tomar a consciência do país como nação em estado pré-revolucionário, como nação que se assume a si própria, a tarefa é trabalhar para a conscientização do povo (conforme vocabulário da época). Esta fase pode ter sido vivida românticamente, as análises da realidade deficientes, terá sido por parte dos intelectuais uma “ida ao povo” em termos bastante clássicos, mas indiscutivelmente se abriram novos horizontes para uma cultura “participante” que não permita mais o culto da arte. De certo modo, uma salvação, pois era a possibilidade de deixar de ser o guardião da arte-*status*, guardião dos valores de uma elite, para ter uma função não junto a uma camada, mas junto à sociedade global. Única perspectiva que pode justificar uma intelectualidade e que a longo prazo a reformula completamente.

Outro fator que agiu sobre a crítica foi o próprio desenvolvimento da produção cinematográfica. Com o Cinema Novo, acede à produção um grupo de intelectuais cujos filmes tentam responder ao questionamento de uma realidade social em transformação. O filme se preocupa com a sociedade, que ele tenta interpretar e sobre a qual pretende agir. Ele não pode mais ser reduzido a um divertimento popularesco (chanchada) nem a uma obra de arte desvinculada do tempo e do espaço. O crítico passa então a tentar estabelecer as relações existentes entre o filme e a sociedade da qual ele surge e à qual ele se dirige*. Fica aí claro para o crítico que ele deixou de ser um demiurgo para se tornar uma peça envolvida no mesmo processo cultural, social, político, que o cineasta, e a sua responsabilidade é a mesma diante do processo socio-político dos filmes, da afirmação do cinema brasileiro enquanto produção cinematográfica e enquanto fator de transformação social (Bernardet, 2011, p. 61-62).

Sob esse aspecto, Oricchio (Ibid.) escreveu inclusive, no “Prefácio” de *Trajetória Crítica*, que “o processo formativo do crítico se dá pela *superação* de uma realidade anterior, tanto histórica quanto cinematográfica” (p. 12 – grifo meu). Formação aí, claramente entendida em sentido teleológico ou, como dito antes, ao que, aliás, nos contrapomos, como meta a ser cumprida consciente, esforçada e obstinadamente. Essa concepção a respeito de formação, em absoluto, possui algo a ver com a compreensão inspirada na formação freudiana (a do dilaceramento) que, nesta tese, se sustenta desde a perspectiva sobre a melhor forma de sua conceituação, diante da necessária investigação da trajetória de Bernardet. Seja como for, de qualquer forma, também nesse excerto, acima citado, Jean-Claude demonstra extrema preocupação em conferir engajamento e historicidade à análise ideológica de um filme.

Antes de apresentar o quinto e sexto ato, por Bernardet (Ibid.), acredito que é interessante e útil acompanhar o modo como, particularmente, em duas das críticas compiladas em *Trajetória*

* Neste trecho, provavelmente, Bernardet faz referências implícitas, teóricas e metodológicas, à “Quarta Parte – Sociedade que produz, sociedade que recebe” da obra do historiador francês Marc Ferro (2010). Uma obra, desde pelo menos os anos 1960, reconhecida no campo de debates historiográficos das relações Cinema-História.

Crítica, ele abordou em detalhes as questões que, por essa série de comentários *a posteriori* aí entremeados, buscou reelaborar, ou, o me parece mais ao seu estilo, dilacerar. Isso deixa evidente que, em certa medida, porém, não é total sua desconstrução, na medida em que as ideais-forças a partir das quais seus comentários *a posteriori* foram feitos já estavam, ao menos em ambas as críticas, presentes naquela situação. Trata-se, em um primeiro momento, da crítica “Questão de higiene” (escrita ao “Suplemento Literário” do *Estadão*, a 26/8/61) e, depois, publicada pouco menos de dois anos após, de “Modificação na crítica” (“Suplemento Literário” do *Estadão*, em jan. de 1963). Esses dois textos são verdadeiros programas a um estilo de fazer crítica. Crítica militante cujo engajamento nas relações arte/sociedade faz da sua expressão seu próprio *leitmotiv*.

Não há a menor dúvida que saber se uma obra participa ou não da essência da arte, se a expressão está correta, é interessante e até importante. Mas talvez haja algo mais urgente. O crítico, pelo menos o de jornal, está em constante contacto com o público; seus critérios, explícitos ou não, e seu estilo orientam, ainda que às vezes imperceptivelmente, pela repetição, o público, e criam uma atmosfera para o trabalho dos diretores. É bem provável que o crítico, antes de se fechar na torre aristocrática dos seus elevados pensamentos, deva considerar esta sua ação orientadora (Ibid., p. 63).

Como se vê, havia uma urgência denunciada por Jean-Claude Bernardet, por parte da instituição crítica, naquele contexto: perceber-se como, não só era capaz de análises da arte pela arte (e bem se poderia acrescentar aqui que análises estéticas podem estar igualmente preocupadas com suas condições de produção social); mas, sobretudo, de causar impacto público. Além disso, é fundamental a percepção do papel social e cultural do crítico não apenas *em relação* às condições e às forças que regem a produção e realização cinematográfica, mas antes, *dentro* dessas condições sociais e culturais, como uma das forças. A atividade da crítica, mesmo quando aparentemente escolhe apenas reproduzir comentários, títulos, nomes, algo pretensamente sem efeitos, pode criar “uma atmosfera” que *fala* então, diretamente, aos diretores.

Trata-se, pelas circunstâncias, da afirmação, por Bernardet, de que toda crítica é política. Claro está que Jean-Claude, nesse período histórico, preocupava-se já com o ideal da crítica em dialogar, da forma mais direta possível, não só com o público em geral, mas, sobretudo, com os cineastas, surtindo possíveis efeitos estéticos na produção/realização cinematográfica brasileira. “Quando a fita ‘criticada’ é estrangeira, só o público é enganado, porque o diretor só se interessa em saber se a sua fita foi bem ou mal cotada, mas não é atingido pelo conteúdo do artigo” (Ibid.).

Ainda nesse primeiro texto, Bernardet diz o que deve realizar a crítica de cinema:

Os problemas sociais são tantos e urgentes que devem constituir a maior preocupação do cinema, e se não se puder fazer arte, então que a arte seja adiada. Hoje, o trabalho crítico mais urgente é desmascarar as fitas. [...] Desmascarar, porque as fitas são mascaradas. O crítico deve mostrar como a

técnica, as pesquisas de ritmo ou de simbolismo, a expressão pessoal, negam o homem de hoje, e não ser cúmplice de pessoas que apresentam o seu compassivo coração para a imbecilização do público; ora, a maioria dos críticos é cúmplice daqueles que empregam o cinema para aniquilar as forças do público, para bestificá-lo, aproveitando-se do seu cansaço e da beleza da fotografia. A atuação do crítico não pode ser de apreciação plástica ou técnica, mas sim de “desmistificação”. Só assim, ao falar de fitas estrangeiras, falará também do Brasil, isto é, só assim se dirigirá também aos diretores brasileiros.

Porque o crítico pode ter uma atuação junto aos cineastas. E deve tê-la. Deve orientá-los, não significando isto que formule regras, nem dite atitudes a seguir. Deve criar um clima para que certos temas sejam tratados e o seja inteligentemente. Por isso, a posição do autor não é em nada intocável. Ao contrário, o esforço crítico consiste em pôr em evidência esta posição e criticá-la. É o mais urgente (Ibid., 67).

Evidentemente, nosso crítico está preocupado com *os homens de cinema*. Na verdade, com os possíveis diálogos instigantes que possam surgir da leitura desveladora da crítica com a realização cinematográfica. Afinal, o papel da crítica não é reforçar certas ideologias ou reproduzir, junto de determinado cineasta, pensamentos ou ideias que tradicionalmente circulam na sociedade. Pelo contrário! O papel do crítico carregaria *em si* o potencial ato da inscrição de uma crise no seio das propostas reproduzidas naturalmente, e em certa medida, impensadas.

Haveria, por detrás disso, o ideal de, por intermédio das escritas que questionam as manifestações de linguagens artísticas, realizar, isto é, tornar real, uma conscientização do público que passaria pelo exame daquilo que *não se diz na tela* e nos afeta esteticamente. Sempre a pergunta a ser feita pelo crítico, como pelo historiador, é a do porquê *tal ou tal* manifestação artística surge, nas circunstâncias sociais, econômicas, culturais e políticas, em que vem à tona¹⁸.

Essa atitude política e de politização das estéticas e dos estilos, ou dos modos de fazer, no campo das realizações cinematográficas, vai ser mapeada nos inícios dos anos 1960. É por esse motivo que aquele seu segundo texto “Modificação na crítica” traz a seguinte reflexão, que será aqui importante para refletirmos o movimento que faz Jean-Claude Bernardet, no seu livro. Vamos acompanhar por que caminhos o crítico desenrola isto, que soa como programático.

¹⁸ Em uma belíssima entrevista sobre sua trajetória bio|biblio|gráfica, o historiador Durval Muniz Albuquerque Júnior (2016) afirma que a primeira questão fundamental da perspectiva do trabalho de historiador de ofício é, afinal, por quê algo surge, em determinadas circunstâncias. Tendo diante de si esse questionamento, porém, um historiador ou historiadora não pode perder de vista a conexão de um determinado passado com o presente, tempo da interpretação, isto é, da escrita da história. Isso porque tal tipo de problematização implica a própria função social do ato de historiar, que é o de tomar o passado como pré-texto para pensar o presente. Pode-se arrematar essa reflexão com a afirmação segundo a qual, afinal, ninguém estuda o passado pelo passado. Mas sim, em razão do tempo presente, ou melhor, do tempo presente e de suas questões. Ousaria aqui, levando em conta meus estudos na área da Psicanálise, acrescentar, retoricamente: ninguém vai fazer psicanálise, vai fazer terapia, porque já acertou as contas com seu passado e está em paz com o presente. Uma pessoa vai fazer terapia, porque questiona sobre sua situação atual e, pelo menos, imagina que essa situação do tempo presente – “como me tornei o que me tornei?” – tenha alguma coisa a ver com o que já viveu, com seu passado, portanto. Irá, então, recontar a sua própria história até que essa situação atual fique mais bem esclarecida e essa pessoa possa, talvez, finalmente, compreender: por que diabos está vivendo esta ou aquela situação no tempo da vida de hoje.

Textos recentes deixam perceber que a crítica cinematográfica brasileira está se modificando. Essa mudança já era previsível há alguns anos, antes ainda que se começasse a falar em “cinema novo”, com os primeiros trabalhos polêmicos do crítico Glauber Rocha, que era então uma figura de vanguarda, totalmente isolada no seio da crítica cinematográfica. Hoje o movimento se alastra e atinge proporções nacionais: os críticos estão despertando e o fenômeno é generalizado. [...] O movimento se caracteriza principalmente pelo fato que os comentários feitos em torno de um filme são cada vez menos considerados pelos seus autores como uma coleção de frases sem maior importância; [...] levam em consideração a atual situação brasileira. O comentário cinematográfico, de algo descompromissado, torna-se uma tentativa de *atuação social e cinematográfica junto ao público e aos homens de cinema*. Parece que essa modificação, que só agora começa a se fazer sentir, não tem as suas raízes dentro da própria crítica, que essa modificação não resulta de uma evolução da qualidade ou da temática da crítica, mas ao contrário, que encontra a sua origem fora dela mesma, no momento social que está atravessando o Brasil e no desenvolvimento do cinema brasileiro (Ibid., p. 68-69 – grifos meus).

Antes de passarmos ao comentário mais detido sobre essa passagem, é preciso notar que Bernardet, claramente, faz aí referências à obra *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* de Glauber Rocha (2003)¹⁹. Vejamos então o que esse intelectual baiano escreveu, logo nas primeiras páginas do referido livro: “A maioria dos críticos, em geral, se especializa em cinema americano, porque é mais fácil falar destes filmes sem maiores preocupações culturais. [...] Cada crítico é uma ilha” (p. 34). Vê-se, pois, o mesmo argumento reverberado.

Naquela passagem citada, Bernardet, evidentemente, toca em algumas questões que, no seu horizonte de expectativas dos anos 1970, pano de fundo da escrita de seus comentários,

¹⁹ A obra de Glauber veio a público no ano de 1963. O estudioso da história do cinema brasileiro Ismail Xavier, ficou responsável pela escrita do *Prefácio* dessa obra em sua edição de 2003 da editora, hoje extinta, Cosac & Naify. Vale a pena citar os dois parágrafos iniciais, em que Xavier escreveu: “*Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* é uma síntese da militância que o jovem Glauber Rocha exercia desde que iniciou sua colaboração em revistas e jornais da Bahia, como o *Diário de Notícias*, e no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. Em parte, este livro de 1963 retoma e amplia artigos já publicados, como o capítulo sobre Humberto Mauro e o texto sobre os documentários iniciadores do *cinema novo*; em parte, traz textos inéditos até então. O conjunto, reúne, em nova articulação, as ideias apresentadas ao longo de seis anos de sua intensa atividade como crítico e articulador de projetos. Seu diálogo cobria vasto território, e suas viagens incluíam São Paulo e Minas Gerais, mas tinham como foco principal a cidade do Rio de Janeiro, polo maior de interlocução e parcerias desde o momento em que acompanhou as filmagens de *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, cineasta que, em 1961, teve o papel decisivo de montar de *Barravento*. // Sempre muito empenhado no combate pelo cinema que gostaria de ver realizado, Glauber já era uma personalidade influente, embora com apenas 24 anos. Líder aceito pelos companheiros que engendraram o novo cinema a partir de 1960 – agitador, produtor, cineasta, ideólogo atento às mais disperas experiências. A própria sigla *cinema novo* era neste momento um fato, e Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e David Neves já haviam esboçado o programa que o grupo afirmara em festivais internacionais, notadamente em Gênova, nas resenhas sobre o cinema latino-americano do Instituto *Columbianum*. No Brasil, segundo o próprio Glauber, o *cinema novo* já havia encontrado seu equivalente à Semana de 22: a Bienal de São Paulo 1961, quando a boa acolhida dos documentários e o apoio dos críticos consolidara este senso de existência de um novo cinema portador de um perfil original de composição formal e temática. Um cinema cujo ideário envolvia a articulação de demandas hoje bem conhecidas: um estilo moderno de cinema de autor, a câmera na mão, o despojamento, a luz “brasileira” sem maquiagem no confronto com o real, o baixo orçamento compatível com os recursos e o compromisso de transformação social. No entanto, Glauber julgou necessário este livro para demarcar terrenos” (Rocha, 2003, p. 7-8).

serviam-lhe para descortinar o que se passava na experiência do campo da crítica, nos inícios dos anos de 1960. Em retrospecto, tendo já transcorrido o curso da história, foi inclusive possível situar, em diálogo com certos projetos ideológicos e com uma tradição da crítica cinematográfica, o papel dos primeiros trabalhos qualificados como “polêmicos” do crítico e cineasta Glauber Rocha. No entanto, nas lentes de Jean-Claude, era esse cineasta uma figura de vanguarda isolada. De qualquer forma, vê-se como, levando em conta a conjuntura social e cultural, Bernardet coloca as transformações do campo da realização cinematográfica (“Cinema Novo”) como igualmente fundamentais ao movimento que faz despertar a instituição crítica.

A questão crítica que se modifica aí, por volta da passagem dos anos 1950/1960, de uma espécie de estetismo pouco engajado para uma militância declarada de proposições de leituras sociais de uma obra de arte, para Bernardet, possui sua explicação histórica. Além do momento social pelo qual o Brasil passava, das tensões políticas que culminaram com o Golpe de 1964, desdobrado em graves consequências ao longo de 21 anos de um estado de exceção, e do próprio fato constatado do desenvolvimento do cinema brasileiro, essa passagem aos anos 1960 marcou a entrada de novas subjetividades no campo do debate político público brasileiro.

Isso, não há dúvidas, condicionou o movimento *crítico* de mudanças do qual estamos falando. O cenário social mais amplo se traduziu, na crítica, no movimento de impregnação de uma atitude política no momento da escrita, ao se pensar filmes brasileiros ou estrangeiros.

Há uma participação sempre maior do povo na vida política do País. Certos grupos que se mantinham alheios à vida política e se limitavam às suas atividades profissionais, veem-se obrigado a se pronunciar, a tomar atitudes, porque a situação social vigente ameaça cada vez mais as suas atividades, porque sentem-se ameaçados na sua subsistência. É natural que essa nova atitude política acabe por influenciar as atividades profissionais – até que se chegue a um ponto em que essas atividades estejam tão impregnadas de atitude política [...]. Os críticos cinematográficos pertencem àqueles grupos: o cinema passa a ser visto por eles como um elemento da evolução social, [...] e os comentários críticos deixam de ser exercícios de bela prosa, e pretendem ter o seu lugar nessa evolução social. Essa modificação [...] resulta de uma mudança de quadros. [...] A crítica brasileira deve muito à juventude, que [...] estão animadas por uma aspiração de renovação. [...] A evolução da crítica cinematográfica tornou-se possível também graças ao desenvolvimento do cinema brasileiro (Bernardet, 2011, 69-70).

Ou seja, com a entrada em cena de novos atores, muitos dos quais, aliás, passariam a ser representados nas telonas pelos cineastas documentaristas brasileiros, em abordagens sobre as tensões sociais e relações de poder estabelecidas historicamente entre classes sociais (Bernardet, 2003), o crítico de cinema não poderia deixar de tomar posição ao custo de perder seu posto profissional e ter, com isso, sua própria subsistência comprometida. O crítico não está apenas *em relação* com as obras e a sociedade, mas escreve desde *dentro* desse campo em que forças, muitas

vezes, opostas tensionam várias interpretações do real. A modificação da atitude crítica, sua tomada de posição, segundo Bernardet, devia-se, pela somatória de fatores, à própria mudança no quadro social e artístico mais amplo nos 1950/60.

Uma vez mais, Bernardet remonta, no entanto, ao desenvolvimento do cinema brasileiro. As “fitas” brasileiras, implicadas que estavam, por seus autores, a tomar posição de in(ter)venção sobre o conjunto das tensões sociais, teriam sido, pelo menos em parte, responsáveis pelas mudanças do cenário crítico. Cabe lembrar, caro leitor, estimada leitora, que Jean-Claude Bernardet faz a crítica da crítica, mas não de qualquer crítica, e sim *das suas*. Ousaria levantar uma hipótese: em *Trajetória Crítica* (2011) o autor sugere, bem mais que a crítica desestrutiva de sua formação, mas uma história social da crítica de cinema no Brasil. E, como se vê, manteve-se todo tempo, metodologicamente, preocupado com a evolução dessa atividade, tomada como prática profissional de significações sócio culturais, estéticas e políticas.

Em 1961, Jean-Claude Bernardet, inserido nessa cena, pôde escrever o seguinte:

Hoje a crítica brasileira tem um objeto que se impõe a ela: o cinema brasileiro, e não só os filmes, mas também as ideias dos seus autores, as suas tendências, os seus moldes de produção etc. Diante desse cinema, a crítica cinematográfica de há alguns anos é um instrumento que já não funciona. De fato, o filme brasileiro solicita com muito mais exigência o crítico, porque ele conhece a realidade que o filme interpreta, tornando-se esta, para ele, uma provocação e um desafio. Os filmes que vão aparecendo elaboram dia a dia uma cultura cinematográfica brasileira, e o crítico não tem outra solução senão a de analisar essa elaboração, analisar como ela se processa, que rumo toma, o que significa. O crítico que não aceitar semelhante tarefa deixa de existir como crítico. Se os filmes brasileiros não constituírem uma motivação suficiente para ele, outros fatores poderão ajudá-lo: os autores dos filmes e o público. Comentar a obra de um autor estrangeiro, que provavelmente não tomará conhecimento do comentário, é uma atividade bem diferente do que comentar a obra de um diretor brasileiro, que vive na mesma realidade que o crítico. Neste último caso, o crítico e o diretor estão envolvidos no mesmo processo evolutivo, e a responsabilidade do crítico é muito maior (Ibid., p. 70-71).

Para Bernardet, já se fazia claro como a água que a instituição crítica e os cineastas estavam (ou poderiam estar) mais aproximados do que, até então, pudera se imaginar. Nessa dialética, no entanto, fica evidente o argumento que Jean-Claude usa no sentido de conceber a atividade da crítica como desdobramento da atividade cinematográfica. Em vários momentos, ele diz que “o desenvolvimento do cinema brasileiro faz com que o crítico se defronte com novas exigências”. E chegar a concluir: “O crítico brasileiro, que for sensível a essas novas exigências e aceitar as suas responsabilidades, ver-se-á diante de uma tarefa até agora por ele desconhecida” (Ibid., p. 71). Pelo que segue no seu livro de compilações de suas críticas, nota-se que falava ao mesmo tempo de si, por essa espécie de desestruturação da sua própria experiência ou percurso de

formação naqueles anos, e do quadro social mais geral da época. Sua *mensagem* soa como Freud ao dizer que os poetas antecipavam as conquistas científicas (Cf. De Certeau, 2012, p. 213-218).

Bernardet (2011) atribuía ao âmbito geral das transformações sociais um dos aspectos de formação das novas gerações de críticos dali em diante, mais conscientes de sua posição política. “A tarefa do crítico brasileiro”, irá escrever, “deve ser a transformação da crítica em arma e em instrumento de análise do cinema e da cultura cinematográfica brasileira” (p. 72). É preciso encontrar quais os critérios sociais implicados nas significações estéticas do cinema. Mas, Jean-Claude vai pontuar, em uma espécie de estudo de caso, da concreta realidade, que mesmo em Belo Horizonte, na época, “um dos principais centros de estudos cinematográficos do País”, permanecia um posicionamento crítico que “não foi ainda atingido pelo movimento de produção cinematográfica”. E arremata seus argumentos com a afirmação categórica: “É um grito da crítica cinematográfica tradicional que vê a necessidade inadiável de se transformar para sobreviver, e a sua única saída é contribuir para a evolução social do Brasil” (Ibid., p. 73). Para Bernardet, talvez seja possível inferir: o Brasil só sairia de seu estágio – como no vocabulário da época – de “subdesenvolvimento”, quando houvesse a organização de um projeto político que conferisse centralidade às potências das realizações cinematográficas. Ao contrário, o Brasil e seu críticos demorariam, ainda mais, para despertar.

Finalmente, alcançamos o seu quinto e penúltimo ato de dilaceramento de sua formação. As consequências às quais os críticos, a partir de então, estariam sujeitos a tomar uma posição, implicava, igualmente, suas observações críticas diante dos filmes estrangeiros. Afinal, não haveria mais nenhum sentido, nessa história da crítica cinematográfica, em manter a postura anteriormente realizada *da arte pela arte*, mesmo em se tratando de películas de cineastas estrangeiros. Essas obras deveriam ser notadas, igualmente, desde as tensões locais. Bernardet refletia, a certa altura, sobre o papel social do crítico passando “das circunvoluções barrocas a este tom de comissário do povo”, e apontava aí, que “a mudança é sensível”:

Esta modificação da atitude diante dos filmes brasileiros leva, em decorrência, a uma nova atitude também em relação aos filmes estrangeiros: tentativa de não mais ver os filmes estrangeiros com os olhos artísticos da metrópole; em função de preocupações nacionais, deve haver uma leitura dos filmes que se inspira dentro da perspectiva de nossas preocupações e interesses (Ibid., p. 90).

É em torno do tratamento *em desconstrução* dessas questões, que Bernardet vai apontar, portanto, sobre a importância de se pensar não só *sobre* a linguagem cinematográfica, como se a crítica fosse, tão somente, uma espécie de meta-narrativa, mas *com* os filmes; embora sejam muitas vezes comum aparecerem alguns tipos de entendimento do universo estético de uma obra, ou de um conjunto delas (como quando se fala em *cinema de...*), descolado ou em total contraposição à

mediação *do* social, que, supõe-se, serviria para sua leitura e até explicação. Desconsideram-se, nesse e em outros casos, que escolhas estéticas são uma forma política do social.

A principal diferença – e ela é essencial e positiva – entre a preocupação “artística” e a preocupação sociopolítica foi o abandono de um universo estético intemporal e a-histórico – portanto afirmação de uma mente colonizada – para uma tentativa de transferir para a nossa realidade sociocultural os critérios de compreensão e análise dos filmes. [...] A grosseria do novo enfoque crítico é um ônus relativamente pequeno diante da importância da rutura (sic) com a negação da história na fase anterior. Mas é verdade que, além desse esforço, pouco sobra do trabalho crítico quanto tal. [...] Na nova fase, não tínhamos vocabulário pronto. [...] fica claro que o mecanismo de compreensão do filme consiste numa confrontação entre uma significação imediata do filme (obtida por redução do enredo) e o que a nossa ideologia do momento nos deixava entender que fosse a situação social brasileira e suas necessidades. Ao aplicar este método rudimentar caía-se frequentemente nos clichês do sociologismo mais mecanicista (Ibid., p. 96).

O que acontece é que a tentativa dos críticos em estabelecer critérios de compreensão das obras cinematográficas a partir, exclusivamente, do universo histórico, social, do campo da política etc., como que sociologizando os filmes e desconsiderando por completo as propriedades estéticas da linguagem, serve ao que Bernardet chama de “grosseria do novo enfoque”; muito embora pontue que, ante à exclusão também completa das historicidades das escolhas estéticas pelo antigo paradigma, seja essa “grosseria” (a nova) bastante comprehensível. Dois extremos.

O que se perde aí é, justamente, a noção de mediação. Ou a compreensão de que a operação com certas propriedades estéticas possa ser considerada como uma forma tanto de estetização da política como, e às vezes, ao mesmo tempo, de politização do campo estético. Como já dito: as escolhas estéticas são uma forma de política do social.

Essa mediação estético-social passava a ser realizada, então, por uma mistura de elementos. Um pouco pela ideologia do momento que cria condições para, com determinado vocabulário, pensar a cada tempo *o tempo* histórico vivido. E outro tanto dessa mistura com uma leitura de sobreposição do social ao campo estético artístico, no caso, do cinema, ou melhor, sobreposto à linguagem cinematográfica, que é também pertinente a certas circunstâncias. Como resultado *líquido* desse tratamento *bruto* surgia o que Bernardet apontou como “mecanismo de compreensão do filme”. Formulação metodológica atravessada pela questão de levar, segundo a concepção daqueles anos, à “conscientização” o povo abestado.

Desta confrontação nascia um juízo de valores, o qual também provinha do que julgávamos eficiente em matéria de conscientização. Nunca nos preocupamos em saber o que havia por trás deste conceito de conscientização, justificativa para uma camada social que de algum modo se considera superior divulgar a sua ideologia para outra camada social; transformação social não faz por transformação da consciência nem a consciência se muda apenas com

informações: a tese da conscientização não deixa de ter o seu parentesco com a tese reacionária conforme a qual “o problema do Brasil é educação” etc. (Ibid., p. 95-96)

Ou seja: a operação de explicar aos filmes com exclusividade da estética, por parte da crítica, envolvia, no pano de fundo, na realidade, um juízo de valor comprometido com o processo, iremos dizer, de trazer à luz a consciência do público mais ou menos leigo em termos de linguagem cinematográfica. Porém como... se, praticamente, se excluía esta linguagem do momento da análise da obra? Eis o paradoxo sobre o qual *descontruindo a desconstrução*, Jean-Claude Bernardet está atento, já nos anos de 1970, e que implicava refletir *realmente criticamente* sobre o sentido paternalista, muito mais que pretensamente iluminista, do próprio mecanismo de compreensão então reformado ao longo da década anterior: os anos 60.

Não só não soubemos fazer a crítica do conceito, como também o utilizamos, pelo menos na crítica, de modo abstrato. “Conscientização” só pode ser usado com eficiência se se souber concretamente quem se quer conscientizar e onde se quer levar a quem se conscientiza (hoje usariamos, provavelmente, conceitos mais operatórios como consciência real e consciência possível). No entanto, como tal indagação não se fazia, os mecanismos de conscientização a que aludem os textos são uma transposição simplista do efeito distanciamento de um Brecht talvez mal entendido. Sem dúvida paixão pelo Brasil e sua história, mas sem dúvida também paixão por Eisenstein e insuficiente compreensão dos destinatários dessa conscientização. Sem dúvida também conscientização mais do cineasta e do crítico que do público (Ibid., p. 96).

Nesse contexto crítico, ganhava importância fundamental, ao método da atividade de leitura e interpretação dos filmes, a questão da significação do cinema na sociedade. Isso poderia ter possibilitado um equacionamento mais complexo dos elementos metodológicos²⁰. Mas isso não ocorreu, novamente, pelos dois motivos que, desde antes, Bernardet apontara como fundamentais à reformulação geracional do pensamento da crítica. Ou seja, de um lado, “não houve oportunidade para ultrapassar este estágio rudimentar, pois a sustentação do método só poderia ter sido uma produção cinematográfica que analisasse de modo cada vez mais complexo a sociedade brasileira” (Ibid.); e de outro, foi preciso colocar aí, em cena, o social:

[...] este enriquecimento da significação da produção cinematográfica brasileira foi logo estancado [pelo Golpe de 1964, em um primeiro momento, e pela instauração do AI-5, em dezembro de 1968]. No início dos anos 1970, a crítica está muda como a produção está muda, ou quase. A crítica impressionista retomou os seus direitos, medíocre e guardiã de determinados valores. Paralelamente se desenvolve uma crítica universitária via estruturalismo e semiologia, válida no esforço de dar um suporte mais científico na análise dos filmes, mas que se resolve mais numa atitude de consumo de elaborações

²⁰ Cabe lembrar que a obra *A significação do cinema*, do semiólogo Christian Metz (2010), foi traduzida e teve sua introdução, um apêndice e o posfácio feitos por Jean-Claude Bernardet, nos inícios dos anos 1970.

estrangeiras que de criação, e que representa uma hipertrofia teórica que mascara a necessidade de elaborar as relações entre a produção cinematográfica brasileira e a sociedade atual (Ibid., p. 96).

Esse debate, que remonta às condições ideológicas que uma época permite ou interdita como possibilidades de leitura da história, lembra a reflexão de Roland Barthes (1970) quando diz que a “linguagem” que o crítico *fala* é produto do seu tempo, é uma dentre algumas linguagens que sua época lhe propõe, como espécie de termo de certo amadurecimento histórico “do saber, das ideias, das paixões intelectuais”, e por outro lado:

[...] essa linguagem necessária é escolhida por todo crítico em função de uma certa organização existencial, como o exercício de uma função intelectual que lhe pertence particularmente, exercício no qual ele põe toda a sua “profundidade”, isto é, suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões. Assim pode travar-se, no seio da obra crítica, o diálogo de duas histórias e de duas subjetividades, as do autor [cineasta] e as do crítico. Mas esse diálogo é egoisticamente todo desviado para o presente: a crítica não é uma “homenagem” à verdade do passado, ou a verdade do “outro”, ela é construção da inteligência de nosso tempo (Barthes, 1970, p. 163).

Jean-Claude Bernardet, ao mesmo tempo em que publicava *Trajetória Crítica*, obra cuja primeira edição data de 1978, publicava ainda, no mesmo período, isto é, em fins dos anos de 1970, outra obra: *Cinema brasileiro: propostas para uma história* ([1979] 2009). Vê-se, por exemplo, então, a manutenção de certo ideário e de certos argumentos em relação à centralidade do movimento cinematográfico do Cinema Novo e de suas propostas estéticas²¹, ao pensar as condições de produção da crítica. Em ambas essas obras de Bernardet. Uma revisão dessas premissas teórico-metodológicas, porém, seria realizada uma década e meia mais tarde, por Jean-Claude (2008), ao problematizar os pressupostos do que chamou de *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. Essa obra foi publicada em 1995 e é reconhecida, em vários estudos das modalidades de historiografia do cinema brasileiro, como obra de ampliação de horizontes²².

Que reviravolta!

Caros e caras, enfim alcançamos, com essa longa demonstração dos seis atos de formação (em sentido freudiano de autodilaceramento) como crítico, por parte de Jean-Claude Bernardet, a duas respostas para as duas perguntas das quais, páginas antes, partimos. Iremos lembrá-las aqui, é claro: (1) como foi *formada* aquela obra de Bernardet? E (2) por que motivo se pôde afirmar,

²¹ Para o esclarecimento dessas propostas estéticas, conferir: Ramos (2005).

²² Para um ensaio sobre a historicidade da aludida obra de Bernardet, conferir: Cf. Morais (2019b).

desde o início desta tese, que a característica de primeiro apontar aquilo que identificaria algo para, logo em seguida, criar articulações, paradoxalmente, a fim de desconstruir qualquer imagem fixa no pensamento, que possa ter surgido do processo primeiro de definição, é um elemento comum também ao seu discurso no vídeo de *Leituras Brasileiras*? Ao colocar em evidência, criticamente, a forma com que Bernardet (2011) sensivelmente buscou estruturar sua *Trajetória Crítica* sugerindo, ao mesmo tempo, a partir do seu lugar singular, uma história social da crítica cinematográfica no Brasil dos anos de 1950 até, pelo menos, fins de 1970 (momento da publicação do livro), foi possível esboçar uma resposta clara, espero eu, para a primeira dessas perguntas. Só os leitores dirão se sim.

Quanto à segunda pergunta, cabe lembrar aqui que o ponto de origem fundamental deste capítulo 1º, é *a fala* no vídeo do “Ep. 5 – Jean-Claude Bernardet” (2020) de *Leituras Brasileiras*. No momento em que partimos, das *falas* iniciais no vídeo de Bernardet, para aprofundarmos as análises, sobre o livro *Trajetória Crítica*, nosso autor acabava de dizer: “trabalho na área de cinema e literatura, na área de cinema fui crítico, historiador, professor, roteirista, montador e atualmente ator”. Nós nos debruçamos, até aqui, no que diz respeito à sua formação como crítico. E agora, poderemos observar, tanto a afirmação da sua desconstrução característica como expediente comum é verdadeira que, logo em seguida, naquele vídeo, Bernardet irá dizer, já com relação ao seu reconhecimento como historiador: “Se eu sou um pouco historiador... de certa forma na área de cinema muitos não historiadores, sem a formação de história, acabamos nos tornando historiadores, como Paulo Emílio Salles Gomes e outros... ah... rhg!” Neste ponto, cumpre fazer notar: este grafo final (“**rhg!**”) representa seu ato de pigarrear. Certamente se poderia tomar isso como algo *dado* ou até *natural*. Não vejo assim. É possível que Bernardet, naquele dia, estivesse, simplesmente, com enroscos na garganta, problemas alérgicos etc. E estava. Mas o modo como esse pigarrear comparece, em meio às suas *falas*, não deve, pelo menos na minha percepção, ser tomado como *ao acaso* ou simples *ruído* que se exclui onde (quando?) se apresenta. Evidentemente, sob tal posicionamento, é ato simbólico nas enunciação discursivas de Bernardet, ao longo de suas *falas* no vídeo, e irá ganhar dimensões significantes no decorrer dessa história.

Evidentemente, se Bernardet busca definir-se, em um primeiro momento, também como historiador, logo em seguida desconstrói esta identidade diante do espectador, ao reformular / repensar sua formulação *formativa* inicial: “Se eu sou um pouco historiador...”

A partícula *se* já deixa clara uma dúvida, e seguida, então, de “um pouco” acaba significando que essa só pode ser uma identidade fluída, momentânea. Quer dizer, primeiro vem a persona ou o modo como Bernardet é socialmente reconhecido. Depois, a dúvida que o sujeito não-cartesiano impõe a *si mesmo* – já um Outro. A coisa toda pode soar um pouco *ex-cêntrica*, isto

é, fora de centro, e é *exatamente* isso. Trata-se de um estilo? Por ora, fica a questão. Mas, ainda nessa mesma passagem, Bernardet coloca a formação, em nível de graduação, como definidora de quem poderia então ser reconhecido ou não como um historiador. Formação teria aí, neste caso, o sentido de acumulação erudita de teorias e métodos. Porém, apontou a particularidade da área do cinema. A *práxis* o fez, a exemplo de Paulo Emílio, um historiador²³. Há aí, pois, outra identificação, que ocorre com a persona de P. E. Afinal, por tempos, foram os críticos as “vozes de autoridade” historiadoras do cinema brasileiro.²⁴ Daí, a proximidade, nesta área, entre dois campos metodologicamente distintos.

Em seguida, Bernardet continuou suas enunciações:

“Eu propriamente nunca escrevi um livro de história... né... quando eu escrevi rhg! ...cinema brasileiro, propostas para uma história... são apenas propostas para uma história... né... ou seja, eu não escrevo a história, simplesmente eu apontei determinadas linhas principalmente metodológicas... não é... para uma possibilidade de se escrever a história... né... portanto... a questão da historiografia... âh... para mim... também é... rhg!... âh...”

E, desta sequência, também irão caber algumas reflexões. A primeira frase destas formulações vai ganhar melhores contornos, apenas ao longo do desenrolar desse capítulo. Mas é, para dizer o mínimo, curiosa: “Eu propriamente nunca escrevi um livro de história”, faz, pois, todo sentido se pensada à luz da noção de tradição, como Bernardet irá *falar* mais adiante, no vídeo. Isso deverá estar em nossa mente.

Veremos como, a certa compreensão de uma tradição, este “Eu próprio” desaparece, e o que resta, talvez *na* persona pública, *fala com* a tradição. É a tradição que *no* sujeito *fala*. É preciso pensar ainda, quanto à passagem citada, a semântica de sentido da palavra que vai no título de seu livro: “propostas” para uma história: pró-postas, pré-postas. Ideias já postas, digamos, tradicionalmente. Antes de explorarmos a isso, com um breve retorno às questões de historiografia trazidas à tona, por Bernardet, no aludido livro, cabe dizer que, diante daquelas *falas* formuladas, já se entrevê um sujeito em seus “paradoxos”, no sentido que Deleuze (1974) dá a esse conceito. Afinal, *como* Bernardet endereça *susas* questões, tudo não passa de uma história que

²³ A obra do historiador Julierme Morais (2019a) leva, aliás, o título: *Paulo Emílio historiador*. Afinal, como Morais vem estudando há tempos, Paulo Emílio Salles Gomes foi, dentre outros pensadores, uma das principais figuras intelectuais que, na segunda metade do século 20, veiculou, com ressonâncias, uma “matriz interpretativa” da historiografia do cinema brasileiro, a partir da sustentação de certas ideologias e estéticas.

²⁴ Ao tratar em um artigo sobre este tema, o historiador Alcides Ramos (2005, p. 12), a partir de uma citação de *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* de Jean-Claude Bernardet (2008), escreveu: “Com efeito, há um dado que não pode ser esquecido: no caso da história do cinema brasileiro, ‘historiador e crítico não se distinguem’. Em muitos casos, trata-se da mesma pessoa, em outros, esses indivíduos possuem origens semelhantes (estudaram nas mesmas escolas, puderam compartilhar dos mesmos espaços públicos e /ou privados etc.). A isso deve ser acrescido um outro dado complicador: a proximidade existente entre os críticos/historiadores dos próprios cineastas. Essa proximidade, como nos esclarece Bernardet, faz com que o discurso histórico sirva como uma plataforma de defesa das propostas de alguns grupos de cineastas. Em suma: é uma historiografia militante.”

não é uma história, escrita por um historiador que não é um historiador. Antes Bernardet não houvesse recusado reconhecer-se, de modo tão enfático, como o fez, à afirmação de sua amiga quando esta disse que ele vivia como um protótipo, não é mesmo!?

Cinema brasileiro: propostas para uma história

A leitura do livro *Cinema brasileiro: propostas para uma história* de Bernardet (2009), quando contextualizado e cotejado com outras evidências, referenciais para o crítico/historiador na época da escrita dessa obra, permite-nos demonstrar, pelo menos, uma das características de sua historicidade. Iremos dar apenas um breve exemplo aqui.

Há estudos que já demonstraram a “eficácia discursiva” da “matriz interpretativa” (Morais, 2014; 2019a) elaborada por Paulo Emílio Salles Gomes (1980), com o conjunto de ensaios presentes em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Se recapitularmos, mesmo que sumariamente, a esta leitura, que foi uma referência marcante para Jean-Claude Bernardet, lembraremos que Paulo Emílio irá citar, no ensaio que dá título ao livro, os exemplos das situações dos cinemas norte-americano, japonês e europeu em geral, como cinemas que “nunca foram subdesenvolvidos” (Gomes, 1980, p. 85). Já os cinemas “hindu, árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser” (Ibid.). Essa questão do subdesenvolvimento aparece em sua narrativa, não como “uma etapa, um estágio, mas um estado” (Id.). Uma condição existencial.

Será pertinente ver isto mais de perto:

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. *A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro*. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. O fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delineia muita vicissitude nacional. A invenção nascida nos países desenvolvidos chega cedo até nós. O intervalo é pequeno entre o aparecimento do cinema na Europa e na América do Norte e a exibição ou mesmo a produção de filmes entre nós nos fins do século XIX. Se durante aproximadamente uma década o cinema tardou em entrar para o hábito brasileiro, isso foi devido *ao nosso subdesenvolvimento* [...] (Ibid., p. 88 – grifos meus).

Um aparte: não dá para não ter Jean-Claude Bernardet em mente, ao ler, nesse excerto, sobre a “dialética rarefeita entre o *não ser* e o *ser outro*”, pois parece a própria personificação. Os leitores poderão discordar desta tese, porém, a meu juízo, refleti que valesse a pena notar. Não obstante, para não deixar escapar o foco narrativo: percebamos aí, em Paulo Emílio – a quem Bernardet seguiu muito de perto, sobretudo, nos primeiros anos de sua carreira como crítico de

cinema, no Brasil, ao longo dos anos 1960 e 1970 –, sua preocupação em significar “nossa subdesenvolvimento” como condição da qual a cinematografia não teria como escapar.

Não bastasse isso, ao longo de suas análises, no aludido livro, o crítico e historiador vai estender, tanto a certo tipo de cinema como ao público, este mesmo diagnóstico. O cômico iria sofrer vários ataques críticos e preconceituosos. Tendência, na historiografia do cinema brasileiro, que obteve ressonâncias, por décadas, já que as lutas pela cinematografia nacional passavam, sem exceção, pelo enfrentamento contra a ocupação do mercado nacional pelo filme estrangeiro. “Esta carga de negatividade reforçou-se não só com o surgimento do CPC (uma proposta artística que se prendia popular-revolucionária e utilizava-se de estratégias didático-conscientizadoras), mas, sobretudo, com o Cinema Novo (que propugnava uma proposta baseada no realismo crítico e alegorizante)” (Ramos, 2005, p. 1-2).

O fenômeno cinematográfico que se desenvolveu no Rio de Janeiro a partir dos anos quarenta é um marco. A produção ininterrupta durante cerca de vinte anos de filmes musicais e de chanchada, ou a combinação de ambos, se processou desvinculada do gosto do ocupante e contrária ao interesse estrangeiro. O público plebeu e juvenil que garantiu o sucesso dessas fitas encontrava nelas, misturados e rejuvenescidos, modelos de espetáculo que possuem parentesco em todo o Ocidente mas que emanam diretamente de um fundo brasileiro constituído e tenaz em sua permanência. A esses valores relativamente estáveis os filmes acrescentavam a contribuição das invenções cariocas efêmeras em matéria de anedota, maneira de dizer, julgar e de se comportar, fluxo contínuo que encontrou na chanchada uma possibilidade de cristalização mais completa do que anteriormente na caricatura ou no teatro de variedades. *Quase desnecessário acrescentar que essas obras, com passagens rigorosamente antológicas, traziam, como se público, a marca do mais cruel subdesenvolvimento;* contudo o acordo que se estabelecia entre elas e o espectador era um fato cultural incomparavelmente mais vivo do que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural norte-americano. Neste caso o envolvimento era inseparável da passividade consumidora ao passo que o público estabelecia com o musical e a chanchada laços de tamanha intimidade que sua participação adquiria elementos de criatividade (Gomes, 1980, p. 91 – grifos meus)

Esse tipo de argumento vai caracterizar, pelo menos em parte, dentre outros motivos sócio-políticos, é claro, a historicidade do próprio momento em que Bernardet (2009) produz a redação de sua obra *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, publicada em 1979. Acontece que esta ordem de questões já estava colocada, no cenário das preocupações críticas, com relação à história do cinema brasileiro, no pensamento de Salles Gomes, desde os inícios dos anos 1960. O texto *Uma situação colonial?* deste crítico e historiador, depois de ter sido apresentado por ocasião da *I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica*, evento realizado entre 12 e 15 de novembro de 1960, na cidade de São Paulo, acabou sendo publicado também no “Suplemento Literário” do *Estadão* (Morais, 2014, p. 119-124).

O historiador Alcides Freire Ramos (2005), há mais de uma década, apontou, em um artigo de balanço historiográfico, sobre o impacto das teses de Paulo Emílio Salles Gomes, sobre uma geração de críticos da qual Jean-Claude Bernardet é uma figura de proa. Neste sentido, podemos sondar mais facilmente essas ressonâncias quando nos voltamos à investigação do modo como, entre outros, Bernardet buscou se posicionar em relação aos filmes de parodia, reconhecidos pejorativamente, no âmbito social e no campo da crítica, como “chanchadas”. Isso pode ser demonstrado por trechos que não deixam dúvidas sobre a aproximação discursiva que existiu, ao longo de anos, entre Jean-Claude e Paulo Emílio.

A parodia é uma avacalhação, um esculacho do modelo: ela degrada, macula o modelo opressor [...]. A agressão consiste em reduzir o modelo ao que habitualmente é o subdesenvolvimento. Há ao mesmo tempo uma desvalorização do modelo imposto e uma autodesvalorização. Essa parodia apresenta então uma imagem do subdesenvolvimento conveniente para o modelo opressor, pois, para ele, é satisfatório que o subdesenvolvimento se veja como ridículo, grotesco, covarde. [...] Os espectadores se projetariam destes filmes e ririam deles, possibilitando uma catarse que aliviaria o complexo de inferioridade de um público/povo que se despreza quando se compara aos países industrializados, que não se sente suficientemente ativo no processo histórico de seu país, e, ao mesmo tempo, consolidaria o complexo de inferioridade. [...] *Parodiar, para usar palavras de Paulo Emílio, não é combater, mas sim debater-se no subdesenvolvimento* (Bernardet, 2009, p. 116; 117-18 – grifos meus).

Observações feitas, evidentemente, se retomamos àquela *fala* de Bernardet, ao vídeo de *Leituras Brasileira*, da qual partimos, ficará esclarecido um ponto importante: na obra, é a tradição da historiografia sobre o cinema brasileiro então vigente, elaborada por Paulo Emílio Salles Gomes, que *se fala* através do sujeito do conhecimento. Tratava-se de uma teoria sobre o subdesenvolvimento do cinema brasileiro, de seu público, em suma, como resultante da própria condição do Brasil, a qual foi cristalizada como por uma *voz de autoridade*, ao longo do tempo, em “documentos/sujeitos” (Marson, 1984). Jean-Claude Bernardet figurava, nesta situação, em uma área de tensão – aquela, apontada por Paulo Emílio com relação ao Brasil e ao espaço *ocupado* do filme brasileiro: a da *dialética entre o não ser e o ser outro*.

Não é por outro motivo, afinal, que Bernardet disse que “eu propriamente nunca escrevi um livro de história” e que “quando eu escrevi **rhg!**” *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*, tratava-se apenas de pro-postas. Isto é: ideias postas lá onde *não ser* para *ser outro* fazia sentido. Não é por outro motivo que dizia: “eu não escrevo a história, simplesmente apontei determinadas linhas principalmente metodológicas... não é... para uma possibilidade de se escrever a história...” Nossa autor, nessas passagens, tinha *e* não tinha razão ao dizer o que disse: ao reproduzir ideias já postas pelo Outro, escrevia *a sua* história.

Mais e mais *falas se falam* a um “Eu” parado no ar rarefeito de *não-ser*

Tal ordem de questões, certamente, cria condições para fazermos alguns apontamentos teóricos sem largar mão, porém, do *empírico* de nossa fonte; lembraria aqui, no entanto, que o historiador não lida diretamente com o empírico do passado – já passado –, mas com um conjunto de discursividades interpretativas elaboradas por percepções, em relações de poder, entre conflitos e tensões, que perduraram como pistas, restos, rastros e rostos imaginados alcançando ao tempo do intérprete historiador, que voltará a *encenar* certo tempo histórico²⁵.

Quando nosso autor, Jean-Claude Bernardet, ainda naquele último trecho citado, diz: “...ou seja, *eu não escrevo a história...*” (grifo meu), e isso, a propósito de seu livro *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (2009), é claro que existe aí a dimensão de sentido que Bernardet quer imprimir a essa formulação, isto é, ele não lida diretamente com os períodos históricos do cinema brasileiro dos quais não busca senão problematizar *como* e por quais pressupostos foram elaborados. Mas há, também aí, outras dimensões significantes.

Penso sobre certo estilo de expressão discursiva apontado por Michel de Certeau (2012, p. 207-232), sobre o psicanalista francês Jacques Lacan²⁶. Isso nos servirá para colocar algumas questões. Como Lacan no seu ensino, nos seus *Seminários*, Bernardet *fala*. Certeau pontua que há na *fala* uma ética da palavra. Uma espécie de solidão instituída pelo sujeito, uma prática de separação (em relação ao Outro), criam tal espaço para sua política, ética da *fala*. Lacan, o nome próprio, diz Certeau, designa uma retórica de subtração. Lacan, como Bernardet, faz questão de, em seu percurso, desdenhar dos códigos sociais. Em Lacan, a ética é da ordem da não negação do desejo, essa espécie de Outro além do querer, que, muitas vezes, embora queiramos muito algo na vida, acabamos *levados a outro lugar*. Esse outro do sujeito pertence a lugar nenhum, ou melhor, a um não-lugar. Desloca-se. Sua política de *fala*, portanto, diz a todo instante: *Não é isso!* O sujeito é um Outro, como o “Eu” na carta a Izambard, escrita pelo seu amigo e poeta Rimbaud (2006) ainda em 1871.

²⁵ Para a questão das discursividades que chegam como interpretações da realidade passada, às mãos do historiador – que, no entanto, cabe dizer, *as descobre ou inventa* (termos cuja origem no latim é semelhante) –, pode-se conferir o conjunto de ensaios do historiador Albuquerque Júnior (2019). Sobre a evidência aos olhos do historiador, o leitor deve conferir, entre outros, por exemplo, à obra de Hartog (2013). Por fim, mas não menos importante, para a questão do tempo histórico, no campo de uma Teoria da História, consultar Koselleck (2006).

²⁶ Há alguns anos, publiquei uma resenha sobre este livro de De Certeau, em que, na última parte, trato da leitura que foi realizada pelo referido historiador acerca do psicanalista francês Jacques Lacan – conferir: ZUFELATO, Guilherme. Deslocamentos entre História e Psicanálise, **Revista de História e Estudos Culturais**, Vol. 14, Ano XIV, N.º 1, Janeiro – Junho de 2017. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/wp/resenhas/deslocamentos-entre-historia-e-psicanalise/>> Último acesso em: 24 de jul. 2020.

A leitura de De Certeau, sobre Lacan, em sua busca da ética deste ato de *fala* que faz de um discurso, conforme dito, ab-soluto, dissolvido, serve para refletir de Jean-Claude Bernardet. Nessas *fasas*, o ator trabalha. Lacan, em seu ensino, despojando-se de todos os lugares para instituir um lugar próprio; Bernardet, nas suas *fasas*, dilacera sua experiência de formação. Muito além do que é dito, revela-se um estilo cujas tatuagens da fonação – ruídos, tosses, resmungos – compõem parcialmente a cadeia de palavras endereçadas ao outro. Essas marcações corporais *dizem* o que, nesse endereçamento ao outro, se lhes é ignorado, por fim. Há uma mímica. Para De Certeau, como para nós, no tratamento de Bernardet, essas personagens parecem *falar* com os próprios botões. Um pouco como se se permitissem perder neste *corpus* de suas palavras, sem esperar que, do outro, não retorne outra coisa a não ser uma imagem invertida de si. Essa experiência em certo sentido é dialética, tanto ou quanto – iremos imaginar – dois jogadores de Tênis em cuja quadra a rede ao centro não passe, na verdade, de uma parede de vidro, que faz retornar-lhes seus próprios saques, com a força destes atos de endereçamento ao Outro. Esse fracasso fundamental – o chamado lapso de linguagem – acaba por desvelar a ética do sujeito, seu estilo. E aí o riso é a arte de se perder.

De Certeau vai nos mostrar, na sua obra, no seu comentário sobre Lacan, que faz parte desta ética da palavra uma poética literária *no* estilo (sempre um corte), que marca um espaço próprio. Em Bernardet, estamos vendo, isso também aparece. À maneira de Freud, Lacan permeia sua *fala* por esta prática literária: *fala* ou lê com Sófocles, Shakespeare, Sade, Joyce, Rimbaud entre outros. Planta, na linguagem, o quê, por incapacidade de ser *dito*, abre aí um dizer. Aparece aí uma espécie de aliança com o surrealismo. “Essa água sonora espalha-se da paisagem sintática em que ela insinua os deslizes, delícias e delírios de um não-sabido” (De Certeau, 2012, 215). Elementos que caracterizam a atenção flutuante da escuta do analista que está aí precisamente para entender os murmúrios e as vicissitudes destas outras linguagens, vozes ocultas – *atos de diferença* significantes (Deleuze, 2006).

Deslocamentos em sua *fala*, pontos de virada. Uma retórica outra que não se reduz aos “modos” (tropos) de ornamento de um texto, gravando aí o que o sujeito pretende do outro. A Literatura, nesse sentido, funciona como um trabalho sobre o elemento da impostura. É o que traça uma verdade simbolizada por uma mentira, dirá De Certeau (2012) que representa aí o impossível. Isso é o que o artista que precede a qualquer análise realmente faz: nos leva da impotência ao registro do impossível. Para De Certeau, esses traços literários são os gestos de uma teoria. Uma linguística da *fala*. Prática literária da linguagem, poderíamos dizer. A ética da fala em Lacan abnega toda forma de identidade (um *não é isso!*) alienante ao sujeito. “Pode-se

sempre perguntar, diante de um discurso, se no lugar de agente encontramos um personagem, um ator ou um autor”, dirá o psicanalista lacaniano Dunker (2016, p. 214).

O autor no cinema e a questão da linguagem

Desde pelo menos os anos de 1990, embora, certamente, muito antes disso, Jean-Claude Bernardet estará preocupado com essa ordem discursiva de questões. Foi o que ele intitulou, em uma das partes de seu livro sobre a questão *O autor no cinema* (1994), como “O Anti-humanismo”. Seu argumento vai no sentido da demonstração do que ocorreu, teoricamente, em fins dos anos de 1960. “Nesses *anos 68* (sic), os nomes de Barthes, Foucault, Lévi-Strauss, Althusser, Lacan, Derrida vão substituindo os de Sartre, Camus, de Beauvoir [...]” (Ibid., p. 166). Podemos dizer que trata aí da passagem complexa dos estruturalismos para as subversivas proposições de um movimento intelectual reconhecido como o que veio *depois*, um pós-estruturalismo, no campo das ciências sociais, das linguagens, em suma, das Humanidades. Bernardet, belga de família francesa, com certeza teve contato com essa literatura, nesta mesma ordem, aliás: primeiro leu os existencialistas, humanistas, depois deve ter lido Foucault, Lacan, Derrida, Deleuze, Guatarri entre outros²⁷.

Acompanhemos aqui seus próprios argumentos sobre esta conjuntura histórica:

[...] resta que se criou, nesses *anos 68* (sic), uma ambiência pouco favorável a uma filosofia do sujeito com sua unidade, essência e identidade. [...] o clima gerado pelo chamado *anti-humanismo francês* criou um terreno pouco propício à sobrevivência do *autor* tal como o entendemos até agora. [...] se trata aqui [...] de falar de um sucesso ideológico que se alastrou, superando o caráter grave e pode-se dizer arredio e hermético dos textos, surpreendendo muitas vezes os próprios autores, como Foucault ou Lacan. Criou-se uma vulgata que entrou no “*I'air du temps*” e cujas ideias simplificadas atingiram um “público de elite de massa”. Os *anti-humanistas* propõem uma grande revolução [...]. O *eu* de Descartes se põe a pensar e a existir. [...] nos atinge em cheio: do centro, ela tira o sujeito. E, portanto, atinge o *autor*, que se torna uma preocupação constante dos anti-humanistas (Ibid., p. 166-167).

Evidentemente, Bernardet, em algum momento, teve contato com os impactantes ensaios, a respeito da noção (e da função) de autor, escritos por figuras de proa desse movimento pós-estruturalista, aos quais nomeia como “anti-humanistas”, como, por exemplo, Michel

²⁷ Cf. BERNARDET, Jean-Claude. Jean-Claude Bernardet (depoimento, 2013). Rio de Janeiro, CPDOC, 2013.

Foucault (1992) e Roland Barthes (1988)²⁸. Como irá dizer Alain Renault, sobre esta preocupação central com a *autoria*, por parte desses pensadores do pós-estruturalismo:

O humanismo é a concepção (e a valorização) da humanidade como capacidade de *autonomia* [...] a modernidade, é a maneira pela qual o homem vai pensar a si mesmo como a fonte de suas representações e de seus atos, como o seu fundamento (sujeito) ou ainda como seu autor (*daí, aliás, o encarniçamento anti-humanista comum às diversas práticas genealógicas dos anos 60 passar tão frequentemente pela crítica da noção de autor*) (Apud. Bernardet, 1994, p. 167 – grifo meu).

Valerá a pena acompanhar o modo como Jean-Claude Bernardet expõe esta questão, para, em seguida, estabelecermos correlações com seu estilo ao *falar em Leituras Brasileiras*:

Lacan, um dos grandes artífices da dolorosa operação [dos “anti-humanistas” dos 60], parte de Freud [...]. Freud se interessa [...] por um discurso que significa sem que o próprio sujeito o tenha compreendido. [...] Estamos despossuídos de nossa linguagem, que obedece a formas de produção que nos escapam. Lacan [...] radicaliza Freud. Os simbolismos socioculturais e de linguagem impõem-se ao *infans* como ordens já constituídas; são eles, bem como o édipo, que vão moldar a criança. A vivência íntima – que podemos considerar como sendo o significado – passa a ser mediatisada no pensamento pelas inter-relações dos significantes (*ordem do simbólico*); estes, *com o tempo, vão-se substituindo mais e mais a essa vivência*. O sujeito *vê-se assim envolvido numa ordem simbólica, mediadora por essência, que o distancia de sua verdade imediatamente vivida*. O sujeito *distancia-se de si mesmo*. A linguagem torna-se o lugar de todos os erros sobre si mesmo e sobre o vivenciado, de todas as distâncias entre o dito e o vivido, entre a “essência própria” e a sua manifestação no “discurso falado”. Mais o sujeito produz o seu discurso, mais se distancia da “verdade de sua essência”. A criança designa-se inicialmente pelo nome acompanhado da terceira pessoa do singular; a seguir assume plenamente a sua personalidade apropriando-se da categoria gramatical do “eu”. Mas *ao usar o “eu”, da ordem do simbólico, passa a se cortar de sua realidade psíquica*. Ao que Benveniste acrescentaria que o “eu” não designa ninguém, já que circula indiferentemente por todos os sujeitos que dele fazem uso e, portanto, esvazia o sujeito. No simbólico, o sujeito não pode estar presente, apenas representado. No simbólico, o sujeito está simultaneamente excluído e representado. O ser torna-se antes o efeito do significante (do simbólico) que sua causa. Não só isso, Lacan ainda afirma que o significante age “separadamente” do significado, inclusive à revelia do sujeito. O sujeito é uma disjunção que tende a se acentuar (essa formulação é minha: não sei se Lacan e Lemaire assinariam embaixo). Essas considerações levam à crítica do *cogito*: Lacan recusa os “preconceitos filosóficos” que unificaram o ser e o pensamento consciente, bem como o ser e a consciência reflexiva; e chegamos à frase fetiche, essencial para nós: “*penso onde não estou pelo pensamento, portanto estou onde não penso*”. Consequentemente, o sujeito nunca está onde se procura. O “eu” do discurso está radicalmente separado do outro do sujeito, ou seja, o inconsciente. E, para o sujeito, essa disjunção é irremediável – a não ser em situação de análise –: o sujeito não pode apreender o seu inconsciente pela análise lógica que faça de seu ser, de seu moi, de seu passado. Ele escapa

²⁸ No que diz respeito a M. Foucault e R. Barthes, podemos considerar: “Neles encontramos uma crítica à noção de autor, que é associada à modernidade europeia e a uma visão individualista. Apesar de se aproximarem nessas considerações críticas, pretendemos mostrar que as análises de Barthes e Foucault se distanciam quanto aos seus objetivos e alcances. Ao decretar a ‘morte do autor’, Barthes está tratando do fim de uma espécie de instituição literária. Já Foucault chega à questão do autor por outra via e se volta não exatamente sobre a figura do autor literário, mas sobre o autor de um discurso. O interesse de Foucault é mais propriamente filosófico, pois se interroga pelas condições históricas de possibilidade dos discursos. O autor é, nessa perspectiva, uma especificação possível da função sujeito, entendido como um procedimento interno de controle e delimitação do discurso” (Alves, 2016, p. 3)

constantemente a si mesmo. Esse descentramento do sujeito em relação a si próprio, esse corte entre sua vivência e sua linguagem bloqueiam qualquer noção de unidade, de identidade consigo mesmo, de encontro consigo mesmo, e portanto de matriz com a sua cristalização. Por mais que Lacan não remeta à produção artística, mas à linguagem falada, seu discurso, pelo menos se tomado de forma lata, se expande e atinge as relações entre o artista e sua produção. [...] O sujeito e seu discurso, inclusive artístico, estão dissociados (Ibid., p. 168-169 – grifos meus).

Para concluirmos, nesta parte, as reflexões postas até aqui, fazendo voltar à cena o nosso autor principal, Jean-Claude Bernardet, em *Leituras Brasileiras*, ousaria levantar a hipótese de que, naquele vídeo²⁹, ele personificou, incorporando para si mesmo, as questões, aí apresentadas, pelo conjunto de autores pós-estruturalistas. Bernardet leu e leu muito bem a, pelo menos, parte da obra de Jacques Lacan, como pudemos ver. E subjaz, desta interessante leitura, uma aproximação curiosa entre a noção de “formação da função do eu” (*je*), em relação à linguagem e ao discurso para significar um *eu simbólico (moi)*, lido em Lacan (1998, p. 96-103), com a noção conceitual da “função de autor” que Foucault (1992) tratou.

A criança, em certa fase da vida, ao se olhar no espelho, reconhece um Outro³⁰. Este, dirá Lacan (1998), *estágio do espelho* será fundamental para a *formação da função do eu (je)*. “Eu”, neste caso, remonta não ao eu-da-linguagem (*moi*), mas ao eu-do-inconsciente. Já mais tarde, essa dimensão vai reaparecer e é sobre isso que fala Bernardet, quando escreveu que “a criança se designa inicialmente pelo nome acompanhado da terceira pessoa do singular” (Bernardet, 1994, p. 168). Que dizer, já diante da incorporação dos significantes de linguagem (da ordem do simbólico, isto é, do social) substituindo, a pouco e pouco, seu significado (o *je* da criança) – espécie de *Eu* original, digamos –, antes de assumir “plenamente a sua personalidade apropriando-se da categoria grammatical do ‘eu’” (Ibid.), a criança cria uma identidade com um *Ele*, ou seja, um Outro. O *eu* aí é reconhecido *Outro*.

Nesta ordem simbólica, comprehende Bernardet, lendo Lacan, o sujeito não está presente. Mas só representado, por meio da linguagem, isto é, dos significantes aos quais busca dar *seu* significado. O sujeito está, então, na verdade, excluído e ao mesmo tempo re(a)presentado. O sujeito é efeito de linguagem, efeito do significante (do simbólico). “Não só isso, Lacan ainda afirma que o significante age ‘separadamente’ do significado, inclusive à revelia do sujeito. O sujeito é uma disjunção que tende a se acentuar [...]” (Ibid.), e neste ponto Bernardet se posiciona no debate, colocando-se entre parênteses: “(essa formulação é minha: não sei se Lacan e Lemaire assinariam embaixo)” (Ibid.). Provavelmente, esse tipo de questão estava presente, para Bernardet, desde, pelo menos, aquele momento, e vai comparecer no seu discurso que *se fala* no

²⁹ EP. 5 – Jean-Claude Bernardet, op. cit.

³⁰ Mesmo como um aparte, valerá a pena, aqui, apontar ao debate estabelecido entre a psicanalista Françoise Dolto e Jacques Lacan, representado, por ela, em uma longa conversa – publicada como livro – com J.-D. Nasio (2008).

vídeo gravado ao projeto *Leituras Brasileiras*. O sujeito é menos sujeito *do* discurso e está mais sujeito *ao* discurso, como resultado ressoante da tensão entre signos, significantes e significados *do* sujeito endereçados ao mundo.

A aproximação com Foucault (1992) é possível já que este autor anuncia a morte do homem e a morte do autor *dos* discursos. Na realidade, esta é a maneira comum como Foucault foi lido. Pois, na verdade, o filósofo francês estava mais preocupado em apontar justamente para o que esta regra do desaparecimento do autor ou do escritor permitia descobrir. Isto não é o mesmo que dizer que o autor não existe, ou não existe mais. Bernardet estava atento para essa questão, tanto que escreveu, a respeito da teoria sobre essas *mortes*:

Na entrevista “*L’homme est-il mort?*”, Foucault, partindo de Mallarmé, transporta para a linguagem a consequência desse “desaparecimento” do homem: “Desde *Igitur*, a experiência de Mallarmé (...) mostra como o jogo próprio, autônomo da linguagem vem instalar-se exatamente lá onde o homem acaba de desaparecer. Desde então, pode-se dizer que a literatura é o lugar onde o homem não para de desaparecer em favor da linguagem. Onde ‘isso fala’ [*ça parle*], o homem não mais existe” (Bernardet, 1994, p. 170).

E Bernardet ainda não cessa de *não* dizer o que apreende sobre este assunto, pois:

Na palestra de fevereiro de 1969 acima mencionada, Foucault procede a uma desmontagem genealógica do conceito de *autor*: o autor não é uma pessoa, mas uma função [...]. Das várias regras apontadas por Foucault como essenciais na construção do *autor*, destaco a seguinte: “o que num indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) não é senão a projeção, em termos sempre um tanto psicologizantes, do tratamento que se impõe aos textos, dos relacionamentos que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam”. [...] Foucault aprofunda: “O autor é igualmente o princípio de uma determinada unidade de escrita – todas as diferenças devendo ser pelo menos reduzidas pelos princípios de evolução, de maturação ou de influências. O autor é também o que permite superar as contradições que podem desenvolver-se numa série de textos: não pode deixar de ter – num certo nível de seu pensamento ou de seu desejo, de sua consciência ou de seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis encadeando-se finalmente uns com os outros ou organizando-se em torno de uma contradição fundamental ou originária” (Ibid., p. 171-172 – grifos do autor).

Claro que, em resposta a este debate, Jean-Claude Bernardet não poderia deixar de se posicionar, o que será válido fazer ver, nesta Tese, ao retorno, à cena, de uma hipótese central.

Se o *autor* não é mais o ponto de convergência de todas as aberturas do texto, onde está esse ponto, se é que existe: Mallarmé, ao suprimir o *autor* em favor da escritura, devolve ao leitor o seu lugar. “Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como

se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade de um texto não está em sua origem, mas na sua destinação (...)." Voltaria uma transcendência individual? "(...) mas essa destinação não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos num único campo todos os traços de que é constituído o escrito." (Ibid., 173-174 – grifos do autor).

Alô! Quem fala?

Quem fala? – é a pergunta essencial que subjaz a todo esse debate. E Bernardet sabe bem disso. Por este motivo, é que, retomando sua *fala* em *Leituras Brasileiras*, ele disse: "...ou seja, *eu não escrevo a história...*" (grifo meu). Afinal, onde *fala* a linguagem, desaparece, o homem / o autor. A identidade de autor quando afirmada opera, no entanto, o dilaceramento das contradições do sujeito *ao discurso*. E é a isto que Bernardet se recusa.

Esse reconhecimento da linguagem na construção de realidades e de mundos, à semelhança do que ocorreu no campo das humanidades, foi retrabalhado, também, em *As palavras e as coisas* (Foucault, 2002). Na passagem da *epistème* clássica cartesiana (do "eu penso, logo existo") à *epistème* moderna fundante das ciências humanas e de certa concepção de homem, houve a separação entre linguagem e pensamento ao saber científico.

Trata-se, porém, não de um retorno ao pensamento encarado como linguagem na concepção cartesiana, mas sim, de considerar que a própria realidade da existência é fundada na e pela linguagem. Foucault retoma para si uma questão nietzschiana (*Quem fala?*) em sua nova forma de pensar o homem, pela criação de um "espaço filosófico-filológico", no qual a palavra funda a existência e é elemento último da linguagem. Uma *fala* passa a ser tomada em todo seu valor significante e é ela mesma quem *se fala*. Isto mesmo: "a palavra é quem fala", essa teria sido, na leitura foucaultiana, a boa resposta do poeta Mallarmé à pergunta de Nietzsche (Azevedo Jr., 2017). Essa reconsideração da linguagem nas humanidades faz duplicar a noção de homem já que sua existência (o real) não é formada apenas por verdades empíricas, mas também transcendentais: o homem é "um estranho duplo empírico-transcendental" (Foucault, 2002). E justamente, em uma análise da poesia de Mallarmé, é que Maurice Blanchot (1987) nomeará a experiência da *palavra que se fala* como "espaço literário". Para este último autor, "não é Mallarmé quem fala, mas é a linguagem que se fala, a linguagem como obra e a obra da linguagem" (Ibid., p. 35). Enfim, como se sabe, sujeito como efeito de linguagem, sujeito desde o inconsciente, está presente, também, em Lacan.

Neste momento, caro leitor, estimada leitora, demonstro a hipótese, que atravessa esta Tese: se o autor (Bernardet) desaparece pela linguagem que *se fala*, e está, portanto, sujeito *ao* discurso e não é sujeito *do* discurso (daí, aliás, a formulação neste capítulo sobre um Bernardet autor, lembrando aí a *atuação da linguagem no sujeito*), então não faz mais sentido falar em características de estilo denotando a um conjunto de elementos que o identificaria como *esse* ou *aquele* autor. É o ator, digamos, a *personagem* que trabalha como agente da linguagem que *se fala*. Desaparece o sujeito significado como idêntico a *si mesmo* (esta repetição já designaria, pois, um Outro), ao passo que comparece o significante do *eu* da ordem do simbólico (não *je* e sim *moi*). O sujeito está sujeito a seu duplo organizador (social), essa é a formulação. É lugar desse Outro da linguagem. Aqui cabe lembrar que, em Lacan o inconsciente é estruturado como linguagem significante *não* significado, forma *não* conteúdo. Isto implica um conceito de sujeito despossuído de seus predicados, em contínuo processo de desidentidade (Dunker, 2016, p. 143-178). Em formação *freudiana* autodilacerada. Ou, para retomar a Foucault (2009), isto implica na própria dessacralização do sujeito-autor.

Se um estilo identificável não está *realmente* em um autor, onde estaria? Mallarmé dirá: no leitor. Nós diremos, com Lacan: no Outro... *desde a linguagem que se fala*. Poderíamos dizer: no inconsciente, lembrando, mais uma vez, que o inconsciente é estruturado, para Lacan, como linguagem. Por analogia, para melhor compreendermos a esta situação existe um exemplo didático: estarmos em relação (sujeitos) à linguagem pode fazer laço com a imagem de um peixe que desde dentro do aquário não se dá conta da água que o suporta, isto é, que dá suporte, como condição à vida. Mas, pode ser este Outro localizável? Pois este é o Outro *da* linguagem em relação, ou melhor, desde dentro da ordem simbólica de *sen* discurso. Pode então ser sondado historicamente, localizável de alguma forma sensível? Pensamos que sim. Afinal, sem história não há sujeito: “daí ser a linguagem a condição do inconsciente, e não o inconsciente a condição da linguagem” (Dunker, 2016, p. 164)³¹.

Este Outro, desta forma, não seria, no ponto de destinação da palavra, como em Mallarmé, “um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *algém* que mantém reunidos num único campo todos os traços de que é constituído o escrito” (Apud. Bernardet, 1994, p. 174). Para falar da noção de estilo, Lacan (1998, p. 9) retoma uma famosa frase atribuída a Buffon: “o estilo é o próprio homem”. Também Peter Gay (1990) faz usos dessa

³¹ Nesta mesma obra, Christian Dunker (2016, p. 164) prossegue: “Basta considerar para tanto o *si mesmo* como um efeito de efração e desvio, imagem alienada, reflexivamente distorcida. O que o sujeito apreende do sistema (linguístico, cultural ou social) jamais se identifica ao próprio sistema, simplesmente porque o sistema determina o lugar de onde o sujeito apreende o sistema. Assim, fica claro como a noção de constituição é o que melhor se aproxima, em uma versão dialética, da ideia de estrutura. Como tal, a estrutura possui uma anterioridade lógica em relação ao sujeito, não é a sua história apenas, mas as condições que localizam e instalam o sujeito como tal: fundamentalmente a linguagem e o desejo.”

formulação para tratar de um tema hoje caro aos historiadores: *O estilo na história*. Acontece que a compreensão à qual Lacan (1998, p. 10) nos põe diante da questão sobre o tema, porém, retoma a frase em sua completude: “o estilo é o homem *a quem nos dirigimos*”.

Afinal, a quem Bernardet não cessa de (*não*) se dirigir quando *fala*?

O estilo de Bernardet em *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*

Retornaremos, neste ponto, à *fala* seguinte de Jean-Claude Bernardet, ao *Leituras Brasileiras*, para buscar desdobrar, diante das reflexões aqui entremeadas, algumas questões importantes. Veremos como o estilo de Bernardet aparece de forma sensível no retorno de *seu* discurso *desde o lugar do Outro*, na ordem do simbólico, que faz eco à questão do sujeito da linguagem: *quem fala*? Isso acontece de maneiras curiosas, porque, como iremos ver, Bernardet *se diz desentendido*, mal compreendido, por um efeito de estilo que vem com uma recepção de sua obra *como imagem invertida* desde o lugar de retorno do *seu* discurso *no Outro*. É, como disse Lacan (1998, p. 9), pensando *o homem a quem nos endereçamos*, razão da importância de se compreender essa frase de Buffon em sua completude. “Na linguagem nossa mensagem nos vem do Outro, e para enunciá-lo até o fim: de forma invertida.” Em seguida a essa passagem, coloca, literalmente, entre parênteses, seu próprio texto endereçado ao que poderíamos chamar de um leitor ideal ou implícito – vejamos a passagem na íntegra:

O estilo é o homem; vamos aderir a essa fórmula, somente ao estendê-la: o homem a quem nos endereçamos? Isso seria simplesmente satisfazer a este princípio por nós promovido: na linguagem nossa mensagem nos vem do Outro, e para enunciá-lo até o fim: de forma invertida. (E lembremos que esse princípio se aplicou à sua própria enunciação, pois, tendo sido emitido por nós, foi de um outro, interlocutor eminentíssimo, que recebeu seu melhor cunho.) (Ibid.)

E após esse parêntese lacaniano arremata sua reflexão:

Mas se o homem se reduzisse a nada ser além do lugar de retorno de nosso discurso, não nos voltaria a questão de para que lho endereçar? Eis exatamente a questão que nos coloca esse novo leitor [leitor imaginado] do qual foi feito argumento para reunirmos esses escritos. Condescendêmo-lhe um patamar na escalada de nosso estilo [...] (Ibid., p. 9-10).

Depois daquela negação *dita* sobre *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (2009): “Eu propriamente nunca escrevi um livro de história... [...] ou seja, eu não escrevo a história”, só propostas, protótipos, Bernardet irá enunciar:

“...a questão da historiografia âh... para mim... também é... rhg! ah... o movimento presente, digamos, da metodologia, de rhg! epistemologia na qual você está entrando, que você está propondo, né. Quando eu escrevi rhg! A Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro... que é um texto relativamente curto... em que... rhg! eu analiso alguns textos principalmente do Paulo Emílio Salles Gomes referente à primeira década do século vinte... várias vezes eu digo no decorrer do texto, eu não estou estudando esse período, estou simplesmente usando esse período... e os textos... né... para levantar questões de metodologia... né rhg! da historiografia, de como a histó... escreveu a história... da possibilidade de escrever a história da cultura, a possibilidade de escrever a história do... do cinema brasileiro, não é... portanto, rhg!... de certa forma... eu evito... né... chegar ... a conclusões...”

(O efeito truncado da leitura, é claro, remonta à aproximação que se tentou operar, na transliteração para a Tese, dos lapsos orais de Bernardet para a escrita.)

Quer dizer: alguém não o haveria compreendido de fato, ao fazer retornar uma imagem invertida de *seu* discurso de linguagem, tanto em *Cinema Brasileiro: propostas para uma história* (2009), quanto em *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* (2008). Alguém – esta entidade, o Leitor – não teria entendido muito bem o quê, exatamente, Bernardet quis dizer com *sua* realização discursiva nessas obras. Deste modo, fica claro que o *Eu* significado do sujeito (*je*) no discurso desaparece *pelo retorno do Outro (da linguagem)* com efeitos estranhos de estilo. É o *Eu* (*moi*) significante simbólico que faz aparecer neste retorno o estilo, não do sujeito-autor, mas de um sujeito identificado à obra: sujeito-obra.

Este Outro possui o *seu* estilo. Eis a questão que nos coloca diante de um Bernardet anti-Narciso, nas suas *falas* no vídeo de *Leituras Brasileiras*. Bernardet reconhece a todo tempo um *Não é isto!*, no que *fala*, e assume para si esse fracasso fundamental como sujeito.

Mas, o que significa, afinal, esse estilo – como Lacan o entende – que vem do Outro? Por exemplo, agora, enquanto escrevo, meu estilo – se eu tivesse um – estaria em vocês não em mim. Afinal, é a vocês que eu estou me dirigindo. É a vocês que estou me endereçando. Mas aqui seria preciso examinar mais de perto a esta questão colocando a pergunta: o que significa me dirigir a vocês? E certamente, todos nós já nos deparamos com a incômoda situação em que aquele com quem falamos parece não estar realmente falando conosco. Bastaria lembrar do *telemarketing* ou das secretárias eletrônicas. Isso também aparece de modo curioso nas relações cotidianas ou em situações mais ou menos regradas por maneiras de dizer e de perguntar algo: *Oi! Há quanto tempo!* *Como vai a vida?* Com efeito, essa pergunta sobre como uma pessoa está não quer dizer que queremos realmente saber como está de fato. Então o que foi *dito* aí? Às vezes, temos a impressão de que uma pessoa nos responde desde o lugar de seus preconceitos, como que falando com seus próprios botões etc. E isso se revela cotidianamente quando recorremos ao

Não é isso! dizendo a quem se dirige: *Parece até que estou falando com as paredes*; ou: *Você não entendeu, não foi isso que eu quis dizer.*

Narciso é aquele personagem mitológico que se apaixona pela própria imagem refletida no espelho. Narciso interessa-se por sua imagem; ele quer conhecê-la como se assim descobrisse o que tem de mais precioso para o outro. Inversamente, ele experimenta a sensação de que nessa mesma imagem, que ele parcialmente desconhece, pois algo lhe parece escapar, ali está o que fará ser reconhecido, amado e desejado pelo Outro. Menos conhecida é a história da musa que se apaixona por Narciso. A musa chama-se Eco, e devolve, portanto, a Narciso o retorno de sua própria fala. No fundo, Eco acaba realmente devolvendo, em escala invertida, o que Narciso quer dizer, mas a questão aí é: quer dizer *para quem?* (Dunker, 2016, p. 18 – grifo do autor).

A partir daquela *fala* de Bernardet sobre o *seu* efeito de estilo desde a discursividade de sua obra, tal como se revelou pelo Outro, percebe-se que a noção de imaginário atravessa o sujeito *desde a linguagem*. Pois a questão do estilo nos leva a pensar que “nossas relações intersubjetivas comportam uma espécie de ilusão permanente de que estamos falando com um outro que pensamos conhecer [...] e assim podemos prever e intervir sobre seu funcionamento” (Ibid.). Particularmente, em *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* (2008), Bernardet *quis dizer* quais os pressupostos epistemológicos da modalidade de escrita da história do cinema brasileiro tal como elaborada, principalmente, por Paulo Emílio Salles Gomes. Ao mesmo tempo, “nossas relações intersubjetivas comportam ainda uma outra ilusão insidiosa, a saber: a de que somos os senhores de nossa própria fala, e que esta é apenas a expressão de nossa intencionalidade” (Dunker, 2016, p. 18). Bernardet é anti-Narciso, justamente, porque reconhece aí, no retorno dado pelo Outro, aquele eco da linguagem. E, quando se vê *desentendido*, com o *Eu* em crise, volta à cena a questão: *quis dizer para quem?*

Ou seja, o outro imaginário não é um verdadeiro outro, portanto, se me dirijo a ele só posso esperar tapeação e engano, oscilação entre paixão e agressividade, reversão perpétua entre amor e ódio. A solução encontrada por Lacan para este impasse não reside nem no conhecimento nem no desconhecimento, mas no reconhecimento. *O estilo é o homem a quem me dirijo*, porque e somente quando ao me dirigir ao outro eu o introduzo em uma dialética do reconhecimento. O ponto aqui, naturalmente, é saber o que é então este ato de reconhecimento para além do falso reconhecimento narcísico. A distinção crucial reside no fato de que o reconhecimento verdadeiro não toma por conteúdo qualquer atributo, traço ou signo do outro ou do sujeito. O reconhecimento verdadeiro é uma questão de forma, é o reconhecimento das mediações que tornam possível que um se dirija ao outro. Estas mediações são de diversos tipos e o conjunto delas recebeu, em Lacan, o nome de simbólico, ou de ordem simbólica (Ibid., p. 22 – grifo do autor).

Afinal, quais mediações da ordem social simbólica, portanto, históricas, criaram condições para que Jean-Claude Bernardet, atravessado pelo imaginário do Outro, se dirigisse, por exemplo,

a (obras dos anos 60 de) Paulo Emílio Salles Gomes, em meados dos anos 1990? Nesta investigação, é preciso considerar justamente aquela ilusão pressuposta pelo *suposto saber* sobre o Outro em seu modo mesmo de funcionamento, a tal ponto de se imaginar poder prever e intervir aí, em suas lacunas. Não foi outra coisa senão isto o que Bernardet propunha com sua obra em que buscou colocar em xeque uma “historiografia clássica” assim identificada. Pretendia do Outro, desvendar seus “métodos principais e ideologia de base do que chamo ‘historiografia clássica do cinema brasileiro’, a saber aquela que teve como expoentes Alex Viany e, principalmente, Paulo Emílio Salles Gomes” (Bernardet, 2008, s/p). Esta inscrição, figura de intenção, está na *Introdução* da obra.

Isso quer dizer que o primeiro *lugar* de mediação na ordem simbólica de seu discurso coube, sobretudo, ao desejo estabelecido por uma relação intersubjetiva – e este desejo pode ser sondado em suas expressões de efeito de estilo, nas formas sensíveis que assume a historicidade da obra. “O desejo é desejo de reconhecimento, é desejo de ter seu desejo reconhecido, e por isso ele é desejo de desejo do Outro” (Dunker, 2016, p. 22). O que opera no significante simbólico do desejo é, no fim, uma negatividade, justamente a que retorna pelo Outro como imagem invertida do real descompasso entre a intencionalidade do sujeito que se imagina sujeito *do* discurso sobre o Outro e aquilo de que o Outro *fala*, igualmente por uma mediação negativa, do efeito de estilo de *quem* está sujeito *ao* discurso.

É importante dizer, neste ponto, que o simbólico é, portanto, uma mediação e não um objeto positivo. Mas é investigável como *objeto* precisamente por suas formas sensíveis na história como representante da *falta* essencial do sujeito articuladora central de seu desejo.

Quando Bernardet buscou apontar os fracassos da “historiografia clássica” da cinematografia nacional elaborada como foi, considerando suas ressonâncias, principalmente, por Salles Gomes (1980), enfatizou os problemas que considerava incontornáveis: a ausência da análise de fontes, como filmes e outros documentos disponíveis, mas, também, a própria realização de um modelo de história nacionalista, lado a lado a interesses de corporação dos cineastas brasileiros – sobretudo aqueles diretamente ligados ao movimento que acabou sendo reconhecido como Cinema Novo –, preocupados, no fundo, com questões ideológicas, estéticas e políticas, que nada tinham a ver com teorias e métodos para a escrita da história.

Neste sentido, Bernardet buscou apontar como, na estruturação mesma desta historiografia clássica, havia problemas na colocação da ideia do “nascimento” do cinema brasileiro, a 19 de junho de 1898, com base em uma filmagem. Problemas que, no fundo, remetiam à procura de um “mito de origem”, a partir do qual os fatos se desenrolariam linearmente; à tentativa nacionalista de conferir o caráter de “brasileiro” ao acontecimento

elencado; sem falar no próprio privilégio pela produção (filmagem) a despeito de outros elementos como distribuição e exibição de filmes no Brasil (Bernardet, 2008, p. 19-30).

Para Bernardet, houve claramente uma ausência de documentos sobre as exibições, o que, entre outros motivos, marcou certo tipo de elaboração de periodização problemática à historiografia do cinema brasileiro, como foi elaborada por Paulo Emílio Salles Gomes. Além disso, reconhecia-se, então, no discurso do Outro, a ênfase característica de um estilo de história que buscava um *lugar* pelo segmento da produção, em detrimento da distribuição e da exibição, já que se considerava estes dois últimos como dominados pelo produto estrangeiro. Bernardet irá problematizar, sob tal perspectiva, a validade histórica da ideia de “Bela Época” do cinema brasileiro, segundo a “historiografia clássica”, vigente entre 1908 e 1911. Tratava-se, dentre outras deficiências, de uma periodização que implicava uma cronologia global, linear e contínua, além de teleológica para a escrita da história do cinema no Brasil (Ibid., 31-42). Ao autor, essa “historiografia clássica” remontava a uma concepção mítica da história.

Pois bem! Evidentemente, na sua *fala* no vídeo de *Leituras Brasileiras*, era, precisamente, a este movimento reflexivo com que buscou problematizar a “historiografia clássica”, a que Bernardet se referia: ele *se dizia* lá mal compreendido já que era preciso reiterar que “Quando eu escrevi **rhg!** a historiografia clássica... **rhg!** eu analiso alguns textos principalmente do Paulo Emílio... várias vezes eu digo no decorrer do texto, eu não estou estudando esse período, estou simplesmente usando esse período... e os textos... né... para levantar questões de metodologia... né... **rhg!** da historiografia... da possibilidade de escrever a história da cultura, a possibilidade de escrever a história do... do cinema brasileiro...”. Sim, porém, digamos, *quem* (leigo) olhe já o título de seu livro entende que *lá está a própria* “historiografia clássica do cinema brasileiro”. Aí o significante traí o significado. E a tradição que era para ser criticada mostra, como a palavra comporta já em si, que haveria aí *tradição*. Claramente seus atos de pigarrear no *lugar* onde estão inscritos a denotam e a denunciam.

Porém, talvez esse Outro que não tenha bem compreendido o que *quis dizer* Bernardet na aludida obra, tenha perdido de vista a realidade em que ele se encontrava, e com a qual dialogava, no momento da escrita ou da inscrição de seu discurso estando, claro, sujeito aí. O apontamento de algumas características atinentes à época, aos anos de 1990, permitem então desnudar mais alguns elementos da historicidade em que o discurso acaba por retornar do Outro, simbolicamente representado por uma recepção equivocada, como apenas uma imagem invertida a reforçar o *Não é isso!* do sujeito. Trata-se aí de pensar a essa historicidade, em formas sensíveis, desde a própria ordem social simbólica, como dissemos antes, como uma medição, na realidade, representante da falta, do fracasso da intenção de comunicação na linguagem, e não como objeto.

Trata-se aí de apontar que, no fim, embora dialogue com quantas questões e problemas relativamente aos anos 1990, momento da escrita e da publicação de seu livro, em meio à sociedade com a qual mantinha relações, a verdadeira mediação se deu pelo discurso *onde* há negatividade contida na noção de significante.

Nos anos 1990, Bernardet estava ligado profissionalmente à *Escola de Comunicações e Artes* da Universidade de São Paulo (ECA-USP).³² Neste contexto acadêmico, o cinema passava a ser colocado como objeto de estudo. A “historiografia clássica” reinava como base. Bernardet, ao longo de mais de 30 anos de envolvimento com a seara do cinema – junto à Cinemateca Brasileira; com publicações de críticas em variados veículos de comunicação e em revistas de cinema; com produção cinematográfica, como roteirista, e ainda como ator – resolvia, naquela circunstância, voltar-se contra e pôr em questão àquela “historiografia”. Provocava aí um ruído. Cumpre lembrar que, em 1988, institucionalizou, junto à Cinemateca, um arquivo pessoal, ao qual vai, periodicamente, acumulando documentos da *sua* história do cinema. Portanto, não é ao acaso que, em 1995, Bernardet se via em condições de publicar seu livro colocando questões à obra de Salles Gomes identificando-a como “clássica”.

Cumpre dizer que se favorecia e dialogava com o esmaecimento de um ideal de projeto político-estético de cunho nacional-popular na seara da produção cinematográfica, naquele momento. “Essas características político-estéticas já constituíam o quadro com o qual Bernardet se deparou no momento de escrita de sua obra” (Morais, 2019b, p. 11). E isto ocorria porque três fatores de profundas mudanças, ao longo do tempo, podem ser pontuados:

A primeira consistiu no processo de reconfiguração de parâmetros temáticos e estéticos no interior do próprio cinema novo pós-1964, especialmente com relação à aversão ao gênero cômico e ao privilégio dado ao Brasil rural. [...] A segunda mudança configurou-se no surgimento do cinema marginal, quatro anos após o golpe de 1964. Abandonando as premissas básicas do viés nacional-popular do nacionalismo esquerdista, os “cineastas marginais” radicalizaram, reconfigurando os parâmetros político-estéticos do cinema novo. [...] A terceira mudança ocorrida já ao final dos anos de 1970 consistiu na diversificação da produção brasileira, sua aproximação mais sistemática com o audiovisual (televisão e produções hollywoodianas) e sua ultrapassagem do caráter endógeno presente nos filmes cinemanovistas (Ibid., p. 11, 12, 13).

Ou seja: Bernardet encontrava respaldo na nova realidade sociocultural dos anos 90 para a publicação de sua obra que questionava a chamada historiografia clássica do cinema brasileiro. Foi desde este contexto que se propôs a pensar novos recortes, novos contextos e novos temas de abordagens para problematizar uma nova forma viável de modalidade para a escrita da história

³² As reflexões que seguem, a partir deste ponto, sobre a investigação da historicidade de *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, remetem-se, principalmente, ao artigo do historiador Julierme Morais (2019b).

da cinematografia nacional (Bernardet, 2008, p. 55-100). Sobretudo, a perda de valoração do nacional-popular na seara da produção cinematográfica no início da década de 1990 deu mostras desse novo contexto histórico, novo horizonte de expectativas.

Diante disso, se Jean-Claude Bernardet se vê, até hoje, em suas *falas*, às voltas preocupado com a afirmação de suas *reais* intenções, é porque aí onde falta *a falta* – isto que Lacan nomeia como objeto *a* – o significante se sobrepõe ao significado e o Outro, lugar de retorno de seu discurso, produz na ordem simbólica da realidade social uma imagem invertida. É na relação histórica intersubjetiva que esse retorno em ato revelador do fracasso do sujeito *do* discurso (portanto, ato falho) se revela mais evidente. Na ordem simbólica do social em que operam os significantes da linguagem *desde o* ou *no* sujeito (*moi*) o que se estabelece nas relações com o Outro são ficções atravessadas pelo imaginário; ou verdades em estrutura de ficção. As formas sensíveis dos estilos de efeito *do* sujeito *no* discurso que retornam do Outro como imagem às avessas (um *Não é isto!* do sujeito) traz à cena a personificação de um sujeito dividido; mais precisamente, entre o que *quis dizer* e o que retornou do que foi dito *do* Outro de *seu* discurso; a intencionalidade do autor é posta em questão. Sujeito, portanto, sujeito *ao* discurso e essa é tragédia desse sujeito ex-cêntrico. Esse corte, uma divisão subjetiva, marca o estilo e por isso é o *real*, ou seja, o retorno daquilo mesmo que falta à realidade formada simbolicamente do *seu* discurso na relação com o Outro.

No fim e ao cabo; precisamente para vermos a estas questões mais de perto:

Não sabemos a quem nos dirigimos e que somos ao mesmo tempo agende deste endereçamento mas também efeito de uma ordem discursiva que preestabelece os lugares aos quais podemos nos endereçar e a forma de fazê-lo. O inconsciente é o discurso do Outro e o Outro é simbólico. [...] Estilo vem do latim *stylus*, que quer dizer corte, como na pena utilizada para escrever, que era também chamada de *stilette*. Disso se sugere que o estilo é no fundo o modo como cada um lida e articula o corte que o separa do Outro no momento mesmo em que a ele se dirige. O estilo define o modo como nos separamos uns dos outros, como criamos diferenças no interior do laço social que nos une aos outros. É daí que vem o uso da noção de estilo, na moda, para designar um tipo de vestimenta, ou seja, o corte aplicado ao tecido. Compreendemos agora porque a mera aderência identificatória ao outro não faz estilo. Compreendemos ainda que a merda possibilidade de se endereçar ao Outro e receber dele a própria mensagem de forma invertida não faz, ou não nos dá, o estilo de como isso é feito. O estilo seria então um efeito não da identificação, mas da contraidentificação, de separação em relação à identificação, seja ela simbólica ou imaginária (Dunker, 2016, p. 29).

Mas afinal, seria possível, ainda assim, conceber que nos dirigimos ao outro? O Outro mesmo, o Outro real, como situá-lo na história de nossas vidas? Buscando dar a entender um pouco da complexidade implicada nesta questão, na questão do atravessamento do imaginário *no* estilo discursivo do sujeito, o psicanalista Christian Dunker citou uma passagem – simbólica! – a

respeito de seu próprio percurso psicanalítico, mas não como analista, *no lugar* de analisando. Será válido, diante da questão do estilo, nos remetermos a esta passagem.

Lembro-me aqui de um fragmento de minha própria análise. Estava eu discorrendo sobre o sexo dos anjos em uma fala que me parecia de fato muito vazia, mas eu a mantinha mesmo assim, pois achava que isso estava de acordo com o que meu analista esperava. É bem isso que se passa no imaginário: eu falo o que suponho que meu destinatário quer ouvir e recebo minha própria mensagem invertida, mas sem saber que ela é o retorno de minha própria mensagem. Ocorre que dentro desse espaço em que eu acreditava obedecer fielmente à regra que o definia, ou seja, a associação livre, escuto de repente um estranho ruído. Como se fosse um “*tzzz*”, “*tzzz*”, que em português é uma interjeição para exprimir contrariedade ou pouco caso. Sinto-me indignado: eu ali tentando ser um bom analisando, esforçando-me com a associação livre e meu analista me escuta com desdém? O estilo é o homem a quem nos dirigimos; neste caso, o estilo é chato, ou seria melhor dizer, não havia estilo. Fiquei então realmente bravo, mas em silêncio durante algum tempo. Considerando que se meu analista havia rompido a regra que se impunha a ele: escutar-me com acolhimento e parcimônia, autorizei-me eu também a interromper a regra. Virei-me então do divã disposto a um “ajuste de contas transferencial”. Qual não foi minha surpresa naquele momento ao constatar que o tal barulho era apenas meu analista tentando acender um cigarro e como seu isqueiro não funcionava direito, ouvia-se o tal “*tzzz*”, “*tzzz*”. Recebi então minha própria mensagem, a tal fala vazia, mas agora de forma invertida e não direta. Estava claro que eu mesmo não achava grande coisa o que estava dizendo, e que se estivesse no lugar do outro seria impelido a reprovar-me. Mas aqui se tratou de uma mensagem, que tomo como exemplo porque justamente não tem nada que ver com a intencionalidade. Uma mensagem que chegou desde uma outra forma de outro, uma forma que Lacan chamou de grande Outro. Esta mensagem se produziu a partir de uma interrupção da cadeia associativa. Interrupção, ou ponto de basta, pela qual se determinou um novo sentido sobre a mensagem, e, principalmente, realizou uma espécie de divisão do sujeito. Este instante de divisão, e esvaziamento do sentido inicial, será no tempo seguinte reocupado com uma significação. Afinal, por que eu me via assim reprovado e por quem? A quem afinal eu estava me dirigindo? Se não era isso que ele queria ouvir, o que seria então? (Ibid., p. 24-25).

Isso *quer dizer*: se alguém compreendeu de outra forma, retornou com outra imagem, que não segundo a intenção de Jean-Claude Bernardet, à sua obra *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* (2008), é provável que, mesmo na tentativa de fazer, em ato discursivo-simbólico, o rompimento com a imagem “clássica” aí identificada do cinema brasileiro, no retorno da *escuta* do Outro tenha surgido uma imagem só estranhamente familiar. Pode ser que, paradoxalmente, à tentativa de Bernardet em se descolar da sombra de Paulo Emílio a que estava sujeito e que foi, ao longo de décadas, projetada no solo cristalizado da história do cinema, mesmo já a meados de 1990, o efeito de estilo tenha sido posto ao revés pelo Outro.

“O sujeito é uma disjunção que tende a se acentuar” (J-C. Bernardet)

Estimados leitores, após mais de cinquenta páginas, se é que já não cansaram, vocês devem ter percebido a quantas entradas e desdobramentos, algumas poucas *falsas*, de Jean-Claude Bernardet, nos serviram para refletir tantas outras questões. É preciso que se diga: efetivamente, da totalidade de seu discurso, no vídeo do projeto *Leituras Brasileiras*, a qual busquei por uma questão de método descrever extensivamente, foi aqui *escutado* / comentado / desdoblado, até este exato ponto da Tese, apenas dois minutos e trinta e cinco segundos (2' 35'') completos, dos vinte e dois minutos e trinta e sete segundos (22' 37'') totais³³.

Diante desse dado, é preciso fazer algumas considerações de ordem ainda metodológicas. Aceitar certos limites é um ato fundamental na vida. Sob este aspecto, reconheço: não será possível comentar / desdobrar a todo o conteúdo descritivo do discurso de Bernardet em *Leituras Brasileiras*. E vimos como nos serviu para desdobrar comentários a respeito de parte do conjunto de sua obra. O exame de tudo foi, de início, a proposta deste capítulo. Mas, “a vida é tudo o que não se espera e ainda assim acontece” (Dias, 2017, p. 7).

E assim como a vida, o processo de escrita é um percurso que nos traz algumas surpresas. É ilusória a intenção, por parte do discurso científico, de total controle do estudo. Algumas coisas fogem à regra metodológica, e na prática a teoria acaba sendo outra. Um pouco como os conceitos não deveriam ser tomados metafisicamente, mas em relação à matéria da qual tratam, modificando-se, possivelmente, desde o interior da situação analítica.

Reconhecidas certas limitações e diante da vida (e dos prazos), não sendo possível seguir ao tempo cronológico do vídeo, será necessário, com efeito, operar um corte lógico no discurso. Esse corte, já vimos, possui relação com o conceito de estilo em Lacan. Como vocês devem saber, a clínica lacaniana é bastante conhecida pelas suas sessões interrompidas a um tempo lógico³⁴, não seguindo a base freudiana de uma sessão de cinquenta minutos, isto é, segundo uma ordenação e organização cronológica da *fala*/escuta analítica. É claro, porém, que, em se tratando de um trabalho historiográfico, e não de colocar Bernardet em um divã, serve apenas como inspiração teórica e metodológica este tipo se assertiva teórica lacaniana.

Exatamente, o que será feito? Para fechar este capítulo, dando continuidade ao debate realizado até aqui, o plano de corte lógico no discurso destacará o que aqui vem a servir, nesta espécie de *escuta* historiográfica, mas irá deixar, infelizmente, certas singularidades de lado.

³³ Cf. EP. 5 – Jean-Claude Bernardet, op. cit. No *Anexo* desta Tese, é possível ler a totalidade da descrição do aludido discurso de Bernardet.

³⁴ Refiro-me aí, evidentemente, ao ensaio *O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada* (Lacan, 1998, p. 197-213).

A frase que nomeia a este tópico dá o ponto de virada, de corte. Tal frase foi escrita em *O Autor no Cinema*, por Bernardet (1994, p. 168). Falava aí, justamente, sobre Lacan. Mas reconhecia, diante das preocupações com a centralidade da linguagem na vida do sujeito, sujeito *ao* discurso simbólico significante, colocando-se entre parêntese: “(essa formulação é minha: não sei se Lacan [...])” (Ibid.). E sim: Lacan certamente assinaria embaixo, sim. A questão, afinal, que atravessa tais preocupações é a do desaparecimento do sujeito *pela* linguagem que *se fala*, desde a ordem simbólica do discurso endereçado ao Outro. A frase de Jean-Claude Bernardet – “o sujeito é uma disjunção que tende a se acentuar” – nos serve de corte lógico no seu discurso, porque é isto, precisamente, o que vai *voltar ao mesmo ponto* quando ele *fala*, com Campos (2010), que “a tradição está no futuro”; e quem se dilacera aí, para que uma tradição seja *dita*, é quem *fala* e está, portanto, sujeito à esta simbolização.

Cabe aqui observar mais de perto, como isto aparece nesta *fala* de Bernardet.

“[silêncio...] Qualquer forma de produção... tem que ser uma projeção para frente e não uma conclusão. A tradição... está no futuro... né... Em geral... em cinema, em literatura etc. não é... se vê a tradição como um passado... né... do qual nós resultamos... e somos em parte produzidos por esse passado... Em matéria de literatura... o Haroldo rhg! [de Campos]... colocava o seguinte... queos predecessores... são escolhidos por nós, é a partir do momento em que você tem uma obra, mesmo que você tenha lido esse predecessor, e te tenha influenciado, é só a partir do momento em que você tem uma obra... construído (sic)... né... que você pode falar em predecessor, esse predecessor na realidade ele é um programa... de escrita... não é... em que você tem... e esse predecessor você o escolheu... né... entre rhg! várias possibilidades que você teve... na sua vida e na sua formação... ah... literária... Então de certa forma o predecessor ele é um projeto cultural... rhg! que você constrói... e... rhg! esse projeto, como diz a própria palavra, já é o futuro... você... rhg! joga pra frente esse... E a única possibilidade do predecessor ser atuante... é na medida em que... o escritor... o cineasta... o atualiza no seu presente... [aqui, é evidente, há uma associação que pode ser formulada como *escritura filmica*] e o projeta no futuro, fora isto ele não existe... Então, essa, essa... essa ideia de que somos nós que criamos as nossas tradições e não exatamente as nossas tradições que nos formam é... um dado assim absolutamente... essencial... essencial para mim... não é...”

É preciso comentar aí, ao silêncio, à *fala* vazia, do início desta passagem, que é significante. Assim como o ato de pigarrear ganha sentido, quase sempre, em relação ao “Eu” que *fala*, no caso do silêncio, sobretudo o silêncio mais prolongado, faz ecoar ou retornar *ao mesmo lugar* o real o discurso (o discurso é uma realidade e o seu Real é subtraído): afinal, *quem fala?* *E o que quis dizer... para quem?* Como já dito, em *Leituras Brasileiras* não há roteiro nem perguntas previamente elaboradas. Este silêncio de Bernardet é endereçado... ao Outro. Espectador? Equipe de realizadores? Bernardet *fala* consigo mesmo? Enquanto *fala*, desaparece *na* linguagem?

No início, digamos, é silêncio. A linguagem vem depois. Esta dimensão do silêncio remete à incompletude da linguagem. Todo dizer é um não-dizer.

Quando o homem, em sua história, percebeu o silêncio como significação, criou a linguagem para retê-lo. O ato de falar é o de separar, distinguir e, paradoxalmente, vislumbrar o silêncio e evitá-lo. Esse gesto disciplina o significar, pois já é um projeto de sedentarização do sentido. A linguagem estabiliza o movimento dos sentidos. No silêncio, ao contrário, sentido e sujeito se movem largamente. Em suma: quando o homem individualizou (instituiu) o silêncio como algo significativamente discernível, ele estabeleceu o espaço da linguagem. [...] Chegamos então a uma hipótese que é extremamente incômoda para os que trabalham com a linguagem: *o silêncio é fundante*. Quer dizer, o silêncio é matéria significante por excelência, um *continuum* significante. O real da significação é o silêncio. E como o nosso objeto de reflexão é o discurso, chegamos a uma outra afirmação que sucede a essa: o silêncio é o real do discurso (Orlandi, 2007, p. 28-29 – grifos da autora).

Escrever o silêncio, ou descrevê-lo, é não o respeitar? Ossos do ofício, porém? Acontece que nos adequamos ao “império do verbal” (Ibid., p. 30). As formas sensíveis dos silêncios, dos resmungos, dos estribilhos de linguagem, nas *falas* de Bernardet, se *escutados realmente*, guardam da ordem do simbólico algo do real do sujeito, sujeito à linguagem. É por essas frestas do discurso do sujeito que, na cena, retorna o *Eu* essencial – anterior aos significantes da linguagem – *Eu* que só pode ser inferido por *ser obsceno*, isto é, por estar fora de cena, por escapar, quase completamente, da apreensão do sujeito *no* discurso. Este Outro obsceno é, na realidade, o pano de fundo da *fala* de Bernardet em *Leituras Brasileiras*. Está, inclusive, simbolizado e atravessado pelo imaginário *do* Outro que não comparece pra perguntar. Se não há roteiros, não há questões, afinal, *a quem* Bernardet *se dirige pela fala*?

No seu diálogo com autores, os predecessores, os significantes de mundo que antecedem a qualquer sujeito, está uma tradição, da qual escolhemos que *se fale*. Toda afirmação atual é um projeto significante de futuro. É no presente que atualizamos uma tradição *afirmada*, mesmo que questionada, problematizada. Neste sentido, ela é *jogada para frente*. Dita o horizonte de futuro. É por isso que Bernardet assevera: “a tradição está no futuro”. Desta forma, quando do tempo presente nos voltamos a certos autores criamos um projeto *projetado* ao futuro. Eis o paradoxo deleuziano dos *ditos* & *escritos* de Bernardet.

Ao tentar desmontar as tradições narrativas, volta-se, uma vez mais, aos autores, e mesmo que o modo de abordagem seja crítico, seja de desconstrução, seja de irreverência, há, inegavelmente, um reforço, uma *reescritura*, da *mesma* tradição – há, enfim, uma traição aí. Mas, que saída – ou, por que não perguntar, invertendo a tradição platônica, que entrada – haveria, para o desmontar das tradições que nos *conformam*, individual e socialmente, no tempo? Esquecê-las, à força? E isto já não seria, aí mesmo, relembrá-los? Reprimi-los, em absoluto, seria uma solução

compromissada ou ética. Pelo menos sob o olhar da psicanálise, por exemplo, já sabemos que o recalcado, não apenas reprimido, mais dia menos dia, retorna.

Bernardet, a certa altura daquele trecho, *fala*: “...e esse predecessor você o escolheu... né... entre **rhg!** várias possibilidades...”. Porém, já vimos, no decorrer deste capítulo, como a intencionalidade pode ser e é colocada em xeque, em se tratando daquilo que há entre nós e o mundo: a centralidade da linguagem em nossas vidas. Mais uma vez: somos como os peixes que de dentro do aquário não se dão conta da própria água que lhes serve a suportar à vida.

Afinal, se é a linguagem que *se fala*, se é a tradição que fala aí *no sujeito*, e o Eu desaparece, como sustentar esta intencionalidade de escolha, desde a ordem dos significantes simbólicos?³⁵ Este tipo de questão vai aparecer, novamente, quando, ao se referir às conversas que, em determinado momento, teve com o cineasta Eduardo Coutinho, questiona sobre a veracidade do que as obras deste documenta, das histórias de vida narradas nos filmes. Antes, contudo, Bernardet vai sondar uma experiência-limite diante da linguagem, com um Outro, de quem diz não se lembrar bem, em um determinado dia, logo depois de uma sessão de cinema.

Vejamos exatamente como este tipo de coisa vai marcar presença em *seu* discurso.

“Eu vivenciei isso quase de uma forma corporal... o corpo pensa, não é só a mente, não é, o corpo pensa... ah... assisti pela primeira vez ao Jogo de Cena... numa sala do... **rhg!** Itaú Augusta, eu descia a escada e embaixo... **rhg!** encontrei uma pessoa, não me lembro quem agora, enfim alguém que eu conhecia... e que me perguntou, né... **rhg!** ...o que você assistiu... ... **rhg!**... pergunta absolutamente banal, não é, no cinema etc., não é... e aí eu fui responder... e **rhg!** e a primeira palavra que eu proferi... foi... Eu... no sentido de começar a dizer Eu assisti, no caso Jogo de Cena... Só que quando eu proferi... **rhg!** essa palavra... ... de imediato me veio isso, mas Eu quem? ... A partir do momento... isso... em que... essas palavras... **rhg!** são inseridas nessa... narrativa autônoma... me veio isso de imediato, aí eu pensei, não, aconteceu... entende, é uma **rhg!** ...dissolução total... da... ...da possibilidade de expressão verbal... **rhg!** ...de uma, de uma subjetividade, eu não tenho mais... evidentemente que isso tava em crise... depois... me acalmei... não é... mas logo depois do filme entrei em crise, eu não tenho como contar a minha vida, eu não tenho como passar pro outro uma coisa tão simples quanto o fato de que acabo de assistir um filme... **rhg!** na sala tal... não é... ah... Então essa, essa... essa instabilidade... ... que eu acho que eu abordei aqui de vários ângulos, ela é absolutamente fundamental e... em mim... totalmente orgânica...”

Essa passagem talvez seja uma das mais significativas, dentre todas as *falas* de Bernardet transliteradas até aqui. E isto em razão, evidentemente, da questão: “Eu quem?” Esta narrativa

³⁵ No campo da Teoria da História, Adalberto Marson (1984) já havia questionado, por exemplo, sobre o passado ser o real sujeito do conhecimento, ao passo que o próprio historiador seria o “objeto”. Isto faz sentido, na medida em que, como coloca Robert Paris (1988), o historiador jamais é o primeiro leitor de uma fonte. O arquivo é uma temporalidade narrativa que, discursivamente, impõe uma classificação, por categorias etc., numa certa instituição do saber. Exemplos disso seriam as temáticas, as obras e os conceitos já *tradicionalmente* presentes em uma chamada “História da Literatura” ou uma “História do Cinema”, narrativas essas que ou permitem ou interditam ao campo de pesquisas possíveis e definem certo horizonte de expectativas.

surge, antes de nada mais, pela sua experiência de choque com uma das obras de Eduardo Coutinho, *Jogo de Cena*, filme lançado no ano de 2007. Neste filme documentário, como é sabido de todos, 83 mulheres contaram, em um estúdio, para as câmeras de Coutinho, as suas histórias de vida: 23 histórias foram selecionadas e, em meio ao processo de confecção do filme, várias atrizes também interpretaram essas mesmas histórias. Uma dúvida atravessa esse *corpus documental*. Essa dúvida é colocada pela linguagem cinematográfica; uma dúvida que coloca a verdade documentada em crise, interposta a ficção.

Quem fala? Eu quem? E... para quem? Depois daquela sessão, no Espaço Itaú de Cinema Augusta, na cidade de São Paulo, Bernardet entrou em crise atravessado pela dissolução de sua capacidade de *dizer* de si, pela linguagem. Conformar-se em uma narrativa já é perder-se, significativamente. Há, portanto, uma instabilidade do sujeito que o atravessa desde o corpo e que, segundo Bernardet, “ela é absolutamente fundamental e... em mim... totalmente orgânica”. Não é outra a sensação de atravessamento que Bernardet (2011, p. 17) já havia apresentado em um pequeno texto, publicado em *Delírio*, a meados do ano 1960, intitulado *Amo o cinema*: “Não há nenhuma distância respeitável a manter entre eu e o filme. [...] O prazer de ser esmagado. O corpo sempre oferece, de início, uma certa resistência. O objeto cinematográfico abre o corpo para celebrar dentro uma missa. [...] Uma sessão de cinema é uma sessão de estupro.” Atravessamento, evidentemente, do Outro da linguagem.

Neste ponto, estimado leitor, cara leitora, não há como não recordar ainda uma das publicações mais recentes de Bernardet (2019) na imprensa, pela *Pianí_154*. Nela publicou um longo artigo em que, a partir de um título já provocativo, *O corpo crítico*, revela publicamente o porquê resolveu se rebelar contra o sistema médico-hospitalar na sua tentativa em se tratar da recidiva de câncer de próstata, embora, como diz, com “médicos de protocolo” mais preocupados com a doença do que com o que o sujeito... é capaz de *dizer de si*. Para Bernardet, “a questão é colocar o paciente como sujeito no centro do sistema”. A associação que daí se poderia inferir seria, dentre outras possibilidades: o sujeito cujo *corpus* é posto em crise pela *doença* da linguagem acaba por ser silenciado no centro da uma ordem simbólica.

A dúvida da qual estamos todo tempo *falando* é a dúvida sobre a verdade do sujeito, afinal. Se a linguagem é o que faz do sujeito significado dentro de uma ordem discursiva significante, em que o sujeito *ele mesmo* já desapareceu e *quem fala* é a *tradição* da linguagem, como pretender verdadeira suas enunciações? E, no entanto, o é. Acontece que a verdade sobre sujeito é uma verdade que vem do Outro como estrutura de ficção, dirá Lacan (Dunker, 2016, p. 217). O sujeito tem seu estilo dado pelo Outro como efeito da linguagem. As questões que Bernardet se coloca são, no fundo, as mesmas questões de uma teoria do sujeito. E a questão do sujeito é,

portanto, descobrir, a cada momento, quem é o sujeito da questão. Esta é uma questão que implica pensar que *o* homem fala antes que *este* homem fale e venha a assumir seu lugar como agente em uma narrativa ou discurso.

Ou seja, os discursos, como rede socioímbólica, preexistem em relação aos seres que dele se apropriam. A língua também se coloca em relação de anterioridade diante do sujeito, mas em outro sentido, como sistema, não como uso. Não se pode propriamente assumir um discurso sem ocupar o lugar de agente. Althusser viu como esta assunção reserva um lugar prescrito, um lugar determina. Ao assumir tal lugar, o sujeito encontra-se, portanto, assujeitado por uma dada ideologia de produção de sujeitos. Inversamente ser sujeito é o mesmo que ser capaz de reproduzir-se e assujeitar-se a um discurso. Observe-se que neste nível de apreensão do sujeito, sua posição de autor ou seu potencial manejo narrativo são indiferentes à sua condição constitutiva que é de alienação (Ibid., p. 214).

A tradição que está no futuro e que, desde o presente, faz da verdade do sujeito uma verdade em estrutura de ficção tem a ver com isto, precisamente. Bernardet aponta todo tempo para a essencial alienação de si mesmo que acomete o sujeito *da* linguagem, ao longo de sua existência. Como naquela frase que abriu esta seção presente da Tese, escrita por ele: *o sujeito é uma disjunção que tende a se acentuar*. Mas a condição narrativa do sujeito é o Outro³⁶; não é, aliás, a instituição de um saber, uma relação de poder sobre o Outro; *contra* o Outro? Pensar esta ficção fundamental do sujeito desde a linguagem, que lhe é, em certa medida, inconsciente (como a água aos peixes do aquário), como uma verdade do sujeito que é, apenas, verdade em estrutura de ficção, embora seja tudo que se tem, é considerar que há, portanto, saberes verdadeiros e saberes falsos. Na intersubjetividade das relações sociais diante do Outro, é essencial saber distinguir entre o falso reconhecimento e o reconhecimento do falso. Mas esta é a tarefa mais difícil *ao peixe que não se dá conta da condição da água*.

“Só há propriamente narração quando suponho que posso mentir ao outro, posso enganá-lo. Isso é uma apropriação, uma assunção invertida da descoberta de que o Outro engana” (Ibid., p. 218). Não é, pois, outra coisa senão isto, precisamente, de que Bernardet *fala*, em outro ponto do projeto *Leituras Brasileiras*:

... Entende, quer dizer... **rhg!** O pensamento que se, que se cristaliza... ah... deixa de ser um pensamento vital, dinâmico, né... e ele fica como... uma ruína... um vestígio... ele tá aí na paisagem do pensamento mas ele não gera... mais nada... E aí eu formulei o seguinte... a ideia do fóssil narrativo... ... O fóssil narrativo... **rhg!** é uma... maneira... de... ordenar... determinadas situações, determinados fragmentos... da vida... e ordená-las, de uma forma narrativa... Essa forma narrativa, por ser narrativa, ela não tem a multiplicidade e

³⁶ “Ora, essa dependência implica relações entre os lugares. Por exemplo, só existirá agente de um discurso se houver um destinatário a quem este se endereça; só existirá destinatário se houver algo que produza, nesse destinatário, um efeito de discurso” (Dunker, 2016, p. 213).

diversidade da própria vivência... né... ela necessariamente ela é redutora... e pouco a pouco... essa vivência... ou... mais exatamente essa... **rhg!** narrativa... vai... substituindo... a própria memória da vivência... ela se torna a sua vida... mas... ela é uma forma narrativa... Eu formulei também de uma outra forma, mas no... não publiquei isso, tenho anotações muitas sobre... sobre isso, que é o seguinte... que também é um pensamento elaborado... que eu tinha elaborado já antes, mas que eu aprimorei conversando com Eduardo Coutinho e principalmente o Eduardo Coutinho de depois do Jogo de... de cena... Aí um dia eu disse pro... **rhg!** pro Eduardo... se você acha **rhg!** que essas mulheres... desde de o **hrg!** desde que ele faz esse tipo de cinema, não é, com Santo Forte... se você acha que essas mulheres... estão te contando pedaços da sua vida... você tá muito enganado... porque o que elas estão te contando elas já se contaram a si mesmas, contaram a inúmeras pessoas, né e... **rhg!** elas tão simplesmente reproduzindo com eventuais pequenas variantes um discurso já plenamente organizado, né, e que inclusive a gente pode ver, né, tem elementos de justificativa, elementos de desculpas, enfim uma série de coisas que estão inseridas, não é... E o Coutinho me diz... não mas eu sei isto... eu sei... **rhg!** e... o que a mim me interessa não é o que elas estão dizendo, não é o conteúdo do que elas estão dizendo, mas sim a emissão da voz... a única coisa que acontece... **rhg!** na, na... diante da minha câmara é a emissão dessa voz, não o conteúdo da narração... ... A tal ponto que... **rhg!** numa entrevista... com algum... alguma jornalista... ah... disse ao... Coutinho... que ele era o cineasta da subjetividade [e] das profundezas... né... e o Coutinho respondeu que não... que ele era o cineasta da superficialidade... e... **rhg!** esse aspecto sobre o qual tanto insisti... ... **rhg!** é que Jogo de Cena é uma tragédia... ...bom... o Coutinho foi obviamente uma tragédia, né... ah... na medida em que... esse filme torna evidente... que a autonomia narrativa pode se desvincular da vivência... A narração de um episódio... **rhg!** vivenciado... **rhg!** depende da construção da narrativa e não mais da vivência... A vivência ela foi necessária pra elaboração, pro processo de elaboração da narrativa, mas uma vez que narrativa coubesse (sic)... obedece a determinadas normas **rhg!** da narração, determinado vocabulário, sintaxe, início, meio ou fim não necessariamente nesse sentido... ah... **rhg!** existe essa autonomia... E o quê... **rhg!** o filme do Coutinho destacava... era exatamente isto... ...então... a partir do momento em que o que nós falamos ao contar... a nossa vida... não é uma expressão da nossa vivência nem da nossa subjetividade, mas sim a reprodução... **rhg!** de uma narração, né... e, e, e, **rhg!** de um, de um relato... autônomo enquanto narrativa... nós desaparecemos, não sabemos mais onde estamos, somos um puro fluxo... não temos onde nos fixar... ...e isso é um dos aspectos trágicos da, da... do Jogo de Cena... outro aspecto é que ao fazer isto... o Coutinho colocava em dúvida todo o modelo... ou pelo menos grande parte da obra dele baseada em entrevistas...

A forma narrativa da vida *não é* a vida. Mas, cola-se ao que é possível dizer da vida. Histórias contadas mil vezes viram... verdades? A narrativa da vivência da vida acaba substituindo a própria memória dessa vivência e, nesta transsubstanciação, *vira* a vida. Porém é uma narrativa. Surge um paradoxo do sujeito em questão: a vida é uma forma narrativa. As histórias de si contadas mil vezes para o Outro são histórias verdadeiras, mas suas verdades aí contidas possuem uma estrutura de ficção. E nós somos uma expressão desta reprodução narrativa. Essa característica comporta o que Bernardet nomeou como a tragédia do sujeito. Para Coutinho, entretanto, o que importa não é o conteúdo dessas narrações. Mas “a emissão da voz”.

Impossível não pensar, aqui, nas tatuagens da fonação em Bernardet, que marcam o Outro da linguagem fazendo aí, no *lugar* em que marcam presença, retornar o eco de *seu* discurso.

Rhg!

Mas, o que Eduardo Coutinho – a própria personificação da tragédia na *fala* de Bernardet³⁷ – tinha em mente, quando disse sobre “a emissão da voz” como o que importa das enunciações de uma pessoa? Roland Barthes (1976) irá dividir a narrativa entre a sua *história*, em que fazem aí lugar os personagens e as suas ações, e o *discurso*, em que se dá a ver os tempos e modos entre outros aspectos da narrativa. Quer dizer, para Coutinho, parece que não importava tanto o conteúdo, mas sim, a forma ou o estilo *como* se conta uma história. A verdade ou a pertinência de uma história que é lembrada para *se contar* – narrativa que substituiu a própria vivência, no fim –, ou o realismo dessa lembrança é, sob tal perspectiva, afastada ou só tomada do ponto de vista de sua operação de ficcionalidade da vida vivida. Isso, de modo algum, é deixar a narrativa de lado, mas sim, abordá-la discursivamente.

Verdades em estrutura de ficção. Entre o falso reconhecimento e o reconhecimento do falso, entre saberes verdadeiros e saberes falsos, resta, então, dizer o que é a ficção. Afinal, não é uma mentira (ou, para atualizarmos as coisas, uma *Fake News* de esquerda, “centrão” ou da extrema-direita). Para o escritor e poeta Juan José Saer (1991, p. 1), mesmo “a recusa escrupulosa de qualquer elemento fictício não é um critério de verdade”. É a verdade como objetivo da narrativa *fictícia* do sujeito sobre o Outro ou sobre si mesmo o que deveria nos levar a uma investigação mais pormenorizada. Afinal, quem, como um escritor de literatura surrealista (no caso dos franceses) ou fantástica (aos latino-americanos), se utiliza de elementos fictícios para a invenção criativa de histórias não o faz com o propósito deliberado de obscurecer as verdades. Esta é só uma espécie de fantasia moral que supõe uma hierarquia absoluta entre verdade e ficção – que não passa, na realidade, de uma ficção! O problema central aí é o do espaço de indeterminação fundado pela narrativa suposta da verdade objetiva. Os gêneros que nisso se arvoram deveriam dar maiores explicações: inclusive a historiografia.

A ficção, desde suas origens, soube emancipar-se dessas cadeias. Mas que ninguém se confunda: não se escreve ficções para se esquivar, por imaturidade ou irresponsabilidade, dos rigores que o tratamento da “verdade” exige, mas justamente para pôr em evidência o caráter complexo da situação, caráter complexo de que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao dar o salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua

³⁷ Bernardet referia-se aí, evidentemente, à morte *trágica* de Eduardo Coutinho. O cineasta foi morto a facadas pelo filho portador de doença mental, em seu apartamento na cidade de São Paulo, em fevereiro de 2014, aos 80 anos de idade. A notícia foi amplamente divulgada em vários veículos de comunicação.

turbulência, desdenhando a atitude ingênuas que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade. Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas uma busca de uma um pouco menos rudimentar. A ficção não é, portanto, uma reivindicação do falso. Mesmo aquelas ficções que incorporam o falso de um modo deliberado – fontes falsas, atribuições falsas, confusão de dados históricos com dados imaginários etc. –, o fazem não para confundir o leitor, mas para assinalar o caráter duplo de ficção, que mescla, de um modo inevitável, o empírico e o imaginário. [...] O paradoxo próprio da ficção reside no fato de que, se recorre ao falso, o faz para aumentar sua credibilidade. [...] a ficção é [...] um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata. A ficção se mantém à distância tanto dos profetas do verdadeiro quanto dos eufóricos do falso (Ibid., p. 2-3).

No jogo entre a possibilidade e impossibilidade de dizer o real da realidade do discurso, o sujeito Jean-Claude Bernardet aparece sob o efeito de um estilo dado pelo Outro intratável, então, digno da figura discursiva da afirmação barthesiana: “Confrontado com a aventura (aquivo que me ocorre), não saio nem vencedor, nem vencido: sou trágico” (Barthes, 2018, p. 34). Isto remonta à frase de Pelléas, citada por Barthes como diálogo:

- “*Que tens? Não me parece feliz.*
- *Estou feliz sim, mas estou triste.*”

“EU é um Outro” (Rimbaud)

O movimento operado pelos “anti-humanistas” foi de descentralizar o sujeito do discurso, ao passo que daí emergiu, no pós-estruturalismo, como sujeito *ao* discurso.

É por isso que para autores como Foucault, Barthes, e entre outros, Bernardet, não fará sentido adotar uma política da *fala / escritura* a partir da noção de “autor”. Esse movimento é o da passagem e do questionamento total do *eu* cartesiano ao *outro* lacaniano ao *sujeito* foucaultiano ao *escritor* barthesiano. Eu que é Outro (da linguagem) que *se escreve*, e que faz emergir o que poderíamos chamar de sujeito-obra: o protótipo conceitual do estilo trágico ex-cêntrico (fora de centro) de Bernardet, nome que vem à cena não como significado ou significando *alguém*, mas como significante do que resta *do* vazio da linguagem.

A linguagem possui suas características e seu modo de funcionamento próprios. Não depende do sujeito, que desaparece aí, quando *fala* a linguagem. A linguagem possui formas de produção que nos escapam completamente. Somos moldados, condicionados pelos significantes de linguagem, que vão, a pouco e pouco, substituindo as vivências imemoriais.

Para narrar sobre alguma coisa (entre nós e o mundo o que há é linguagem), compartilhar vivências como experiências, é preciso recorrer a certas estruturas de linguagem. A história de

uma pessoa vai bem além do que é capaz de narrar dela. Dirá Judith Butler (2015, p. 62): “A vida pode ser entendida exatamente como aquilo que excede qualquer relato que dela possamos dar”. Pensar, mesmo diante disto, em uma identidade de autoria seria, para dizer o mínimo, incoerente: o sujeito está atravessado pela ordem do simbólico (dos significantes de linguagem), e vai *em busca do real perdido*³⁸ lá onde não cessará de não se encontrar. Mas se *o mundo é um moinho*, será *preciso me encontrar, rir pra não chorar*.

Essa mediação ao mundo pela linguagem distancia o sujeito de si mesmo, trazendo no que *se fala* uma verdade sobre si, da qual “ele diga a si mesmo não ser ela mais fingida do que a verdade quando habita a ficção” (Lacan, 1998, p. 10). Ou seja, quando surge, *no lugar* do sujeito, o ato de linguagem de “relatar a de si mesmo” (Butler, 2015), é porque o “lugar de memória” (Nora, 1993) do vivido já não é suficientemente *real*, e essa “destruição da experiência” da vivência ela mesma é o ponto de “origem da história” (Agamben, 2008). É precisamente neste sentido que Jean-Claude Bernardet escreveu, tomando de empréstimo as teorias lacanianas do discurso, a seguinte afirmação: “a linguagem torna-se o lugar de todos os erros sobre si mesmo e sobre o vivenciado, de todas as distâncias entre o dito e o vivido, entre a ‘essência própria’ e a sua manifestação no ‘discurso falado’. Mais o sujeito produz o seu discurso, mais se distancia da ‘verdade de sua essência’” (Bernardet, 1994, p. 168).

Um belo exemplo do sujeito *real perdido* representado na ordem do significante simbólico da linguagem como identidade supostamente real é a tese da disparidade entre o eu e seu desejo. Pois ali onde o sujeito sabe o que quer, ele não sabe quem é; e ali onde ele sabe quem é, ele não sabe mais o que quer. É o que ilustra a trajetória de Goethe no romance de formação *O Mestre Wilhelm*, e valerá a pena acompanhar aqui mais de perto a este exemplo:

Trata-se da história de um jovem bem-sucedido que, tendo um brilhante futuro à sua frente, sente-se inesperadamente vazio, apático e desorientado. Após uma educação sólida que lhe faz se apropriar de seu lugar social, ele não consegue mais se empenhar com relação ao desejo. Ele sabe demais quem é, daí não sabe mais o que quer. Neste ponto, ele decide fantasiar-se de pobre monge e passa a morar em um vilarejo afastado. Nesta condição, onde sua identidade supostamente real não pode ser mais reconhecida, ele é arrebatado pela paixão por uma bela jovem. A paixão é tão violenta e decidida que ele está prestes a abandonar tudo por ela. Mas o romance se torna difícil porque ela não o reconhece como potencial amante. Neste ponto ele mesmo começa a duvidar de si: se é o bem-sucedido estudante ou o monge no qual se disfarça. Sabe bem o que quer, mas o preço é a incerteza sobre quem ele é (Dunker, 2016, p. 23).

O “eu” afinal *não* designa a ninguém, dirá Bernardet, citando Benveniste, já que todos nós somos “eu”. É o que a ordem simbólica da linguagem atravessando o sujeito, opera: “no

³⁸ Cf. Badiou (2017).

simbólico, o sujeito não pode estar presente, apenas representado. No simbólico, o sujeito está simultaneamente excluído e representado. O ser torna-se antes o efeito do significante (do simbólico) que sua causa” (Ibid., p. 169). O significante age à revelia do sujeito. É o que dá base ao argumento pós-estruturalista de que não há sujeito *do* discurso – o sujeito está sujeito *ao* discurso que (o) cria, que (o) inventa ao mundo, que (o) faz retornar significando ao simbólico, lugar em que é reconhecido *como* e *pelo* Outro. Como irá escrever nosso autor:

Consequentemente, o sujeito nunca está onde se procura. O “eu” do discurso está radicalmente separado do outro do sujeito, ou seja, o inconsciente. E, para o sujeito, essa disjunção é irremediável – a não ser em situação de análise –: o sujeito não pode apreender o seu inconsciente pela análise lógica que faça de seu ser, de seu moi, de seu passado. Ele escapa constantemente a si mesmo. Esse descentramento do sujeito em relação a si próprio, esse corte entre sua vivência e sua linguagem bloqueiam qualquer noção de unidade, de identidade consigo mesmo, de encontro consigo mesmo, e portanto de matriz com a sua cristalização. [...] O sujeito e seu discurso [...] estão dissociados (Ibid.).

Se não há “autor”, ou melhor, *há* como é reconhecido no campo simbólico do social, isto nos permite descobrir aí o desaparecimento do sujeito *na* linguagem. “Onde ‘isso fala’, o homem não mais existe” (Foucault Apud. Bernardet, 1994, p. 170). Afinal, reconhece-se uma autoria apenas por uma projeção *psicologizante* do tratamento mesmo imposto a um ou a um conjunto de textos. Esta noção suprime a contradição essencial do sujeito *no* discurso. Faz desaparecer, aí mesmo onde é representado, ou simulado, seu duplo organizador/enganador. É neste sentido que o Outro entra como ponto de retorno do discurso *do* sujeito, revelando a forma sensível de seu estilo na *sua* história. No *Capítulo II* desta tese iremos acompanhar como isso acontece em termos dos endereçamentos de significantes de linguagem, no diálogo que há registrado entre Jean-Claude Bernardet e Eduardo Coutinho, entre outros motivos variados.

CAPÍTULO 2 O ESTILO DE BERNARDET NAS *VERDADES DO OUTRO*

Que lugar conceder ao outro para ser ‘eu’?
(Jean-Pierre Vernant)

Desde pelo menos os anos 1960, Jean-Claude Bernadet se preocupou em realizar a crítica da crítica cinematográfica. Como foi demonstrado no Capítulo I **Jean-Claude Bernadet | Cinema e Pensamento**, já em fins dos anos 1970, Bernadet (2011) reuniu, em formato de livro, uma coletânea bastante diversa de suas críticas publicadas, em variados veículos de comunicação, cadernos culturais e periódicos especializados sobre cinema, dos inícios dos anos 1960 até meados de 1970, com comentários entremeados, realizados *a posteriori*, que aparecem, aqui, ali e acolá, sob os olhos do leitor, a fim de dar forma a um desenvolvimento da crítica de cinema do seu tempo. Enquanto problematizava sua formação como crítico de cinema no seu tempo, parece ter sugerido, simultaneamente, certas ideais-forças também a uma história da crítica no Brasil.

Não foi, porém, um movimento intelectual do pensamento cuja importância girasse em torno do próprio centro, algo ensimesmado. Salvo melhor juízo, não se tratou, apenas, de uma forma de reelaboração narrativa de um percurso como crítico de cinema a uma espécie de “romance de formação”, como sugeriu, no prefácio que escreveu à *Trajetória Crítica* de Jean-Claude (Ibid., p. 9-16), o também crítico e estudioso da história do cinema Luiz Zanin Oricchio. Bernadet, ao fazer a crítica das *susas* críticas – na realidade, não apenas das suas, já que buscava traçar as linhas gerais da crítica de cinema da época –, estava mais preocupado em apontar às

descontinuidades de sua formação como crítico, sobretudo, no que diz respeito ao diálogo, mais ou menos impactante, que pudesse surgir, diretamente com relação aos cineastas do período.

Isto é fundamental que se perceba, pois se tratava, inicialmente, da ultrapassagem da noção de crítica pela crítica, como que feita apenas para entreter ou dar sugestões ao público em geral, sobre o que se deveria ou não correr para assistir (no vocabulário da época: “O filme é bom, ou ruim” etc.); enfim, a uma concepção de crítica cuja principal função social era impactar o público à sua “conscientização” sobre os problemas sociais pelos quais fosse atravessado o país.

Um dos problemas, apontados por Bernardet nesta obra, era justamente a posição “paternalista” assumida por esta crítica “conscientizadora” do público, em um momento histórico no qual o mercado cinematográfico estava ocupado pelo produto estrangeiro. Principalmente na primeira metade da década de 1960, essa era uma crítica “passiva” e presa ao conteúdo das obras filmicas. Bernardet (Ibid., p. 50) nomeou a este tipo de crítico como “crítico cinematográfico colonizado”. Com o golpe civil-militar de 1964, houve algumas mudanças. Este fato externo ao mundo do cinema impactou a forma de se pensar a realização da própria crítica.

Entretanto, também outro fator foi importante para que mudanças ocorressem, a saber: o próprio desenvolvimento da produção cinematográfica. “Com o Cinema Novo, acede à produção um grupo de intelectuais cujos filmes tentam responder ao questionamento de uma realidade social em transformação” (Ibid., p. 62). Em razão disso, Bernardet comentava, *a posteriori*, que, a partir de então, o filme não poderia mais ser tomado como mero “divertimento popularesco”, desvinculado de seu tempo. O projeto de uma nova crítica tinha como pano de fundo trazer à tona o problema enfrentado pelos cineastas brasileiros com relação à “presença importada” (Id., 2009, p. 18) no mercado cinematográfico brasileiro, principalmente, de filmes norte-americanos: embora a este tipo de assertiva, aliás, presente, sobretudo, na obra de Salles Gomes (1980), algo conforme à oposição colonizadores/exterior x colonizados/interior, Bernardet, em meados da década de 1970, fizesse ressalvas ao publicar “Nós, invasores” em *Movimento* (22/12/1975):

A invasão cultural não é portanto apenas um movimento de fora para dentro, a invasão pelos produtos estrangeiros. Não é apenas Gringo nos invadindo; somos nós também produzindo Gringo. Não é apenas um processo de que somos vítimas. Mas é também um movimento interno à nossa sociedade. É também um processo de que somos agentes. Se o produto estrangeiro nos invade diretamente (importação), também nos invade por nosso intermédio e cumplicidade. Nós também somos os invasores de nossa sociedade; nós, colonizados, somos também os nossos colonizadores. Assim, a expressão “cinema brasileiro” pouco significa; ela indica uma origem, um fato de lei, quase nada além disso. Assim, defender o mercado interno em favor do produto brasileiro, *e se limitar a isso*, é também defender a invasão cultural nas suas modalidades internas. Lutar contra a invasão cultural é também lutar contra a invasão cultural interna. É uma só luta (Id., 2009, p. 159).

Essas preocupações possuíam como base, ao mesmo tempo, o desenvolvimento de um projeto ideológico político-estético em torno da realização de uma produção que fosse nacional-popular.³⁹

Sob este aspecto, mesmo a crítica voltada aos filmes estrangeiros deveria ter, como base das questões colocadas desde a obra, preocupações de cunho nacional. Essa proposta ressignificaria a obra estrangeira, ainda que o potencial de intervenção do crítico de cinema sobre a produção / realização cinematográfica estivesse, nesse caso, quase anulado. Esta noção acerca do possível impacto da crítica *sobre* (em contato direto com) os cineastas, fez com que Bernardet passasse a escrever, sobretudo, a respeito de filmes brasileiros. Da análise conteudista aos exames das significações ideológicas das obras de cinema, o que foi sendo modificado, neste contexto, diz Bernardet (2011), entre os anos de 1960 até fins de 1970, foi a própria concepção da crítica e do crítico / autor como produtor de efeitos estéticos *sobre os* cineastas, na medida em que publicava seus juízos de valor *artísticas* em veículos de comunicação, inclusive alternativos.

É importante destacar como tais questões, isto é, esses modos de fazer a crítica, já se deixavam ver em outra obra de Bernardet (2007a), *Brasil em tempo de cinema*. Trata-se, como fica evidente pelo próprio subtítulo deste livro, de um “ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966”. Aquelas questões que Bernardet (2011) buscou dilacerar (em sentido freudiano⁴⁰) com *Trajetória Crítica*, repensando o percurso de sua formação, marcaram presença também na obra ensaística *Brasil em tempo de cinema*. Este estudo foi, originalmente, concebido como *tese de dissertação* e seria defendido por Bernardet, em 1965, pela Universidade de Brasília (UnB). Na época, nosso crítico, junto de outros importantes nomes da seara do cinema, havia fundado o primeiro curso de cinema em uma universidade do Brasil. Mas o destino deste espaço, por

³⁹ Sobre este tópico temático, vale a pena acompanhar mais de perto a argumentação seguinte, com a qual delinea-se, então, um contexto histórico em torno das questões aí mencionadas: “A década de 1950 foi marcada, no Rio de Janeiro, pelo apogeu das comédias carnavalescas, produzidas dentro ou fora da Atlântida. Esta cinematografia, de fácil comunicação popular, não encontrava, porém, eco positivo na crítica paulista, tampouco na carioca, sobretudo a partir de 1949, com a inauguração da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Vislumbrou-se, neste momento histórico, a possibilidade de se produzir, entre nós, um ‘cinema de qualidade internacional’, diferenciado, portanto, do ‘popularesco’ e ‘vulgar’ (expressões usadas na época) das comédias exibidas então. Esta carga de negatividade reforçou-se não só com o surgimento do CPC (uma proposta artística que se pretendia popular-revolucionário e utilizava-se de estratégias didático-conscientizadoras), mas, sobretudo, com o Cinema Novo (que propugnava uma proposta baseada no realismo crítico e alegorizante). Na verdade, esta hierarquização, presente nas páginas de jornais e revistas, apontava para uma concepção teleológica de história de acordo com a qual a virada dos anos 1950 para os 1960 representava a vitória do ‘progresso’. Para muitos dos agentes que viveram o processo, finalmente o cinema brasileiro romperia com o amadorismo e abraçaria estruturas de produção comparáveis às do primeiro mundo. Para outros agentes, nossa cinematografia passaria a dialogar de modo profícuo com as vanguardas europeias (russa, italiana e francesa). Além disso, cabe destacar que o vocabulário utilizado pelos críticos de época, no momento de emitir juízos de valor estético e qualificar/interpretar as comédias cariocas (“baixo nível”, “humor chulo”, “grosseria”, “primarismo”, entre outros), carrega o peso de uma concepção oriunda da antiguidade clássica (Grécia) e que foi perpetuada ao longo da História do Ocidente. Ao criar fronteiras, separando claramente os gêneros, esta faceta da tradição ocidental, valoriza a tragédia ou o drama em detrimento do cômico” (Ramos, 2005, p. 1-2).

⁴⁰ Cf. páginas 43-46 desta Tese, sobre o conceito de “formação freudiana”.

excelência, democrático, lugar de produção crítica de novos conhecimentos (como é, ou deveria ser, toda Universidade), naquele período histórico conturbado, nas mãos dos militares foi, para dizer o mínimo, trágico. Os militares invadiram a UnB e o que ocorreu foi seu fechamento, com a consequente suspensão dos sonhos e projetos até então elaborados por trabalhos intelectuais.

Bernardet só conseguiria publicar seu estudo no ano de 1967. O livro foi considerado uma interpretação histórica feita *no calor do momento*, já que seu foco é o cinema nacional entre o fim dos anos de 1950 até meados dos de 1960. Basicamente, período do surgimento do movimento cinematográfico do Cinema Novo brasileiro e de seus principais antecedentes. Neste momento, Bernardet já operava uma crítica às teorias de autor, como elaboradas e defendidas, sobretudo, pelos franceses em torno de André Bazin e seus *Cahiers du Cinéma*, em prol de uma espécie de teoria da personagem. A análise crítica presa ao conteúdo dos enredos filmicos, em busca de se perguntar de que ideologia de classe (média) era expressão o Cinema Novo, fica aí evidente. Não é à toa, mesmo, que Jean-Claude tenha dedicado o próprio livro, à personagem glauberiana de Antônio das Mortes*, considerando-o “quase uma autobiografia”. Para Bernardet (2007a, p. 99), afinal, “interpretar Antônio é nos analisarmos a nós próprios”.

Se, por um lado, é válido dizer que havia uma espécie de *camisa de força* ideológica posta à crítica, em que, por exemplo, defendia-se o ideal de uma crítica objetiva; por outro, o modo como Bernardet escreve seu texto, demonstrando sua relação singular com as obras de que fala, e mais do que isto, em razão da aludida dedicatória a Antônio das Mortes, justamente, fica evidente a sua exposição subjetiva. Este tipo de intervenção na atividade crítica já buscava colocar em xeque, ao que parece, o sociologismo então vigente. A ideia da objetividade da crítica *do Outro*.

Como já foi dito: Bernardet possuía aí a preocupação explícita com o diálogo que pudesse ser estabelecido diretamente com *a visão* dos realizadores criativos de cinema, os cineastas. Já a partir de 1965, a crítica não era feita “numa perspectiva jornalística” (Id., 2011, p. 244). Nas palavras de Bernardet (Ibid.), “tentou superar este nível de conteudismo imediato, para procurar com mais intuição do que metodologia a significação dos meios a que recorre o filme para se expressar (análise do significado do significante)”. Uma questão propriamente sobre a forma.

É, portanto, neste cenário da história da crítica cinematográfica, apreendido no contexto compreendido entre os anos das décadas de 1960 até meados de 1970, que Bernardet (Ibid.) chegou a considerar, quando da publicação de *Trajetória Crítica*, tal ordem de mudanças como

* Considerado modelar ou paradigmática, para Bernardet (2007, p. 94), da “personagem contraditória” – que, por isso, resistiria a interpretações, pois reveladora dos problemas ideológicos da classe média –, Antônio das Mortes (interpretado pelo ator Maurício do Vale) é uma personagem no filme *Deus e o Diabo na terra do sol*, de 1964, do cineasta Glauber Rocha. Essa personagem seria, em certo sentido, retomada por Glauber, em 1969, em seu *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, desta vez, optando pela característica do popular-revolucionário.

“realizada parcialmente: os elementos sobre os quais me fixei foram elementos da estrutura narrativa e os personagens. Não exatamente nos personagens, mas nas relações que os personagens mantinham entre si através da ação dramática, procurei a significação ideológica dos filmes.” O resultado deste tipo de iniciativa foi, literalmente, o livro *Brasil em tempo de cinema* (2007), “escrito em 1965, publicado em 1967 após breve atualização” (Id., 2011, p. 245). Mesmo, é claro, sem termos acesso ao manuscrito original, talvez seja possível afirmar que esta “breve atualização” significou a incorporação – ao *corpus* textual – de ao menos parte daquelas mudanças.

Pensar o impacto que suas críticas pudessem ter sobre o momento da realização das obras pelos cineastas, certamente, contava com a anterioridade das *respostas* que seus escritos críticos provocam no público leitor em geral. Sob este aspecto, a seguinte passagem, de uma entrevista ao jornalista Miguel de Almeida, para a *Revista Sesc*, em setembro de 2006, não deixa nenhuma dúvida sobre o ponto de virada, e, portanto, de literal autocrítica, de mudanças de perspectivas para Jean-Claude Bernardet, ao observar a reação do público leitor à sua publicação de “Circunvoluções”, no dia 4 de março de 1961, ao “Suplemento Literário” do *Estado de S. Paulo*⁴¹.

Acho que houve um momento absolutamente chave para mim. Um texto que escrevi no início dos anos 60 sobre *La Dolce Vita* (de 1960), do Federico Fellini. Um artigo bastante intenso que teve muita repercussão, comecei a ser convidado para fazer palestras etc. E foi quando a reação sobre esse artigo me chamou a atenção. Mas teve uma pessoa que não leu esse artigo, essa pessoa era o Fellini. Isso me deu uma ideia bem clara de que um trabalho crítico tinha de ser, também, uma interlocução com a área de criação, com os realizadores. E que essa interlocução não seria possível com Fellini, Bergman e outros diretores. Essa interlocução não se daria com a área de criação. Entendi que o crítico tinha de se inserir na sociedade em que essas obras estavam sendo produzidas. Ou seja, se em vez de migrar para o Brasil eu tivesse ido para a China, acho que teria escrito sobre o cinema chinês. Entendo que um dos pontos essenciais da crítica é esse diálogo com os realizadores, produtores, roteiristas, ou seja, a área de criação. E isso você só pode fazer se se dedicar às obras que estão sendo produzidas no contexto especial em que você vive (Mourão et. al., 2007, p. 23).

Causar uma *real impressão impactante* no público / cineastas, a tal ponto que isto fizesse presença na realidade do instante criativo em que um cineasta faz sua *escritura* em imagens, é, sem sombra de dúvidas, tomar a atividade crítica como estrutura de linguagem significante em uma ordem simbólica e social do mundo como representado ao cinema, em sentido político-estético. Bernardet, talvez por sua formação francesa, já havia certamente lido autores como Michel Foucault (2002; 2009) e Roland Barthes (1970; 1988), como parecem dar a ver suas preocupações teóricas e metodológicas em várias obras. Neste sentido, poderia ser visto, por um pesquisador

⁴¹ A íntegra da aludida crítica ao “Suplemento Literário” pode ser lida numa obra de Bernardet (2011, p. 41-48).

ou uma pesquisadora, mais ou menos, desatentos, que o observasse retrospectivamente, naquele cenário, como um crítico *avante a lettre*, como que à frente do seu tempo. Isto seria um equívoco.

Será somente em fins dos anos 1970, quando, voltando-se a uma observação crítica de sua trajetória, que Bernardet terá então condições de fazer a crítica *dilacerada* à sua formação como crítico *no seu tempo*: naqueles anos de 1960 até por volta de meados de 1970. Não é por acaso, evidentemente, que vai tecer comentários de abordagem deste tipo, em *Trajetória Crítica*:

Os textos [...] têm valor de amostra: coisas assim se faziam – ou, ainda se faziam – no início dos anos 1960. O que é um bom crítico: *um escrevente*, nos escritos do qual um determinado número de leitores reconhece que ele se move com sensibilidade no mundo da arte, ou seja, pela harmonia de gostos, o crítico proporciona uma maior penetração sensível no mundo complexo da arte. Para conseguir isto, passividade diante da obra. Ou melhor, uma atividade contemplativa. Tentativa de reviver, através da obra, uma espécie de experiência existencial ou ontológica do autor. Esse reviver seria uma série de emoções obtidas pela intuição e sensibilidade do crítico. A obra boa é aquela que estimula profundamente o crítico sensível. O texto é a verbalização das emoções, verbalização esta que pode ser obtida ainda sob o impacto da obra, e mesmo durante a própria projeção do filme, sob o impacto de outras emoções que criem um clima favorável à reconstituição das emoções provocadas pela obra, ou num momento de arrefecimento das emoções que permita dar um aspecto lógico à exposição das emoções. A verbalização tem que ser feita com palavras em moda, para que o crítico e leitor se sintam atualizados; a referência a obras e autores do passado cultural ocidental cai bem para integrar a experiência nova na grande tradição cultural universal. A verbalização tem como função última fazer sentir ao leitor que o crítico atingiu a experiência do criador, e dar-lhe a impressão que ele próprio se aproxima desta experiência através do texto crítico. O crítico se torna um sacerdote que abre ao leitor-spectador os arcanos da obra-mistério. O leitor-spectador deve reencontrar no crítico a sua própria atitude, só que ampliada. O crítico é um prolongamento/lente-de-aumento do leitor-spectador. A repercussão obtida por artigos como “Amantes: Volta ao Mito”, “Viaggio in Italia” ou “Circunvoluções”, hoje de leitura penosa, parece indicar que é este o mecanismo da crítica eufemisticamente chamada de impressionista. Foi na época da publicação desses textos que começaram a me convidar para conferências sobre crítica e método de análise de filmes (Bernardet, 2011, p. 48-49 – grifos meus).

O bom crítico é *um escrevente*; isto significa não um escritor. Com uma função parecida a de um *sacerdote*! Foi Barthes (1970) quem propôs uma tipologia comparada entre um e outro, isto é, entre a função do escritor (o morto autor?) e do escrevente, em um ensaio para uma revista francesa, *Arguments*, em 1960. Vejamos os argumentos do semiológico francês, bem de perto.

Quem fala? Quem escreve? [...] O que sabemos é que a palavra é um poder e que, entre a corporação e a classe social, um grupo de homens se define razoavelmente bem [...]. Ora, durante muito tempo, provavelmente durante toda a era capitalista clássica, isto é, do século XVI ao XIX, na França, os proprietários incontestáveis da linguagem eram os escritores e somente eles [...]. Desde quando, em França, o escritor não é mais o único a falar? Sem dúvida desde a Revolução; vê-se então aparecer [...] homens que se apropriam da língua dos escritores com fins políticos. [...] Intelectuais? [...] prefiro chamá-los

aqui de *escreventes*. E como estamos talvez hoje naquele momento frágil da história em que as duas funções coexistem, é uma tipologia comparada do escritor e do escrevente que eu gostaria de esboçar, disposto a reter para essa comparação apenas uma referência: a do material que eles têm em comum, a palavra. O escritor realiza uma função, o escrevente uma atividade, eis o que a gramática já nos ensina ao opor justamente o substantivo de um ao verbo (transitivo) do outro. Não que o escritor seja uma pura essência: ele age, mas sua ação é imanente ao objeto, ela se exerce paradoxalmente sobre seu próprio instrumento: a linguagem; o escritor é aquele que *trabalha* sua palavra (mesmo se é inspirado) e se absorve funcionalmente nesse trabalho. [...] o escritor é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*. E o milagre, se se pode dizer, é que essa atividade narcisista não cessa de provocar, ao longo de uma literatura secular, uma interrogação ao mundo: fechando-se no *como escrever*, o escritor acaba por reencontrar a pergunta aberta por excelência: por que o mundo? Qual é o sentido das coisas? Em suma, é no próprio momento em que o trabalho do escritor se torna seu próprio fim que ele reencontra um caráter mediador: o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lha devolve como meio; e é nessa *decepção* infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, *definitivamente*, como uma resposta. A palavra não é nem um instrumento, nem um veículo: é uma estrutura, e cada vez mais nos damos conta disso; mas o escritor é o único, por definição, a perder sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra. [...] *escrever* é um verbo intransitivo [...]. Os escreventes, por sua vez, são homens “transitivos”; eles colocam um fim (testemunhar, explicar, ensinar) para o qual a palavra é apenas um meio; para eles, a palavra suporta um fazer, ela não o constitui. Eis pois a linguagem reduzida à natureza de um instrumento de comunicação, de um veículo do “pensamento”. [...] O escritor tem algo de sacerdote, o escrevente de clérigo; a palavra de um é um ato intransitivo (portanto, de certo modo, um gesto)*, a palavra do outro é uma atividade. (Ibid., p. 31-36 – grifos do autor).

Não obstante isso tudo, Bernardet não cita Barthes em momento algum de seu texto, mas parece evidente que tivesse o francês em mente, no momento do aludido comentário, realizado *a posteriori*, em que buscava problematizar suas críticas daquele período: inícios dos anos de 1960.

Era aquela a proposição de um Barthes crítico da crítica estruturalista de sua época, em França, então instrumentalizada, desde o Brasil, de fins dos anos 1970, pela autocritica de Bernardet – *ao acaso* um belga de família francesa –, voltada ou, diria mesmo, aplicada aos inícios da década de 1960 (momento da publicação do ensaio barthesiano), à crítica que se fazia naquele momento. Quase um movimento *re-xistente* de compensação psíquico e histórico, bio-bibliográfico. Uma passagem *agressivalegre* a este ato de reparar a um “futuro passado” (Koselleck, 2006), ao que dá como efeito sensível a compreender, vivido não com plena consciência de suas

* Neste ponto, quanto ao *gesto* da escritura, embora não o vá desdobrar aqui, não pude deixar de lembrar do ensaio “O autor como gesto” (Cf. Agamben, 2007, p. 49-56). Esta lembrança me pareceu fazer todo sentido, marcada em uma passagem barthesiana, já que o tema começa por ser considerado, por Agamben (Ibid.), quando “Foucault formula, com uma citação de Beckett (‘O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala’), a indiferença a respeito do autor como mote ou princípio fundamental da ética da escritura contemporânea. No caso da literatura – sugere ele – não se trata tanto da expressão de um sujeito quanto da abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não para de desaparecer [...]” (p. 49).

potencialidades. Mais precisamente, aquele horizonte de expectativas dos anos 1960-70. Uma *psicanálise da escrita?* Em certo sentido, talvez. Bernardet estaria forjando uma “formação de compromisso”⁴² para sua divisão subjetiva, à qual nomeou como “*rachadura francês / brasileiro*”⁴³.

Mas só operar criticamente sobre o público leitor não era, como já ficou evidente, suficiente para Bernardet. Ele via na atividade da crítica a potencialidade indeterminada de transformatividade do próprio mundo como na figura significativa de um escritor, à la Barthes. Não bastaria, como já lembrou Karl Marx, interpretar o mundo⁴⁴. A crítica, portanto, era não só o momento de reprodução simbólica significante de uma linguagem como metalinguagem, ou um desdobramento e esforço intelectual, ainda que sensível, de transliteração da linguagem cinematográfica para a escrita literária da crítica publicada em jornais e revistas. Antes representava o momento de elaboração desta linguagem: “a institucionalização da subjetividade” (Barthes, 1970, p. 39). Este ato, contudo, ao semiólogo francês, é o paradoxo da linguagem.

A questão do *real* impacto da escritura crítica de Bernardet imaginado escritor, simbolicamente reconhecido, em correspondência com o público, interessava, ainda mais, para o crítico se este público fosse composto pelos cineastas. Interessava sua intervenção sobre a realização, sobre o momento do processo criativo. Um pouco, pois, como faz um psicanalista: uma *operação de incisão* – metaforicamente ao sentido médico-clínico de cirurgia – com as palavras. Corte que é estilo e estilo que toca o *real perdido* da relação da crítica com o público mais amplo. Uma vez mais, aqui, Bernardet irá *falar* sobre esta questão da linguagem e do *sumiço* do sujeito.

A ideia de base é que não confio muito na individualidade [cartesiana, acrescentaria por conta e riso!] das pessoas, inclusive a minha. Nós somos compostos pelos outros. Até mesmo, isso é um conceito psicanalítico que envolve a antifilosofia do sujeito, ou seja, a nossa origem é principalmente e inicialmente nos outros. Eu mesmo lido comigo dessa forma, em níveis muito diversos: vim para o Brasil, mas não foi uma decisão minha, eu era adolescente e minha família migrou para cá. Se estou falando aqui com você, isso se deve relativamente pouco a mim. Como você sabe, estou com aids, quase morri duas vezes, e sobrevivi graças à medicina e a um médico. Portanto, a minha própria permanência aqui não é resultado da minha pessoa, e sim o resultado de todo um conjunto social de interações múltiplas, que vão desde grandes empresas

⁴² No *Vocabulário da Psicanálise* (Laplanche & Pontalis, 2001), uma das principais características da noção de *formação de compromisso* é representar o caráter da ambivalência de qualquer conflito psíquico. Esta ambivalência, ou este conflito psíquico, servem como premissa que seria potencialmente válida para refletir sobre a aludida *rachadura francês / brasileiro* de Jean-Claude Bernardet. Naquele *Vocabulário*, o conceito de *formação de compromisso* se define pelo seguinte: “Forma que o recalcado assume para ser admitido no consciente, retornando no sintoma, no sonho e, mais geralmente, em qualquer produção do inconsciente. As representações recalcadas são então deformadas pela defesa ao ponto de serem irreconhecíveis. Na mesma formação podem assim ser satisfeitos – num mesmo compromisso – simultaneamente o desejo inconsciente e as exigências defensivas” (p. 220).

⁴³ Cf. página 48 do Capítulo 1 desta Tese.

⁴⁴ Aludo à reconhecida “Tese XI” de “Ad Feuerbach” (que significa: dirigido a Feuerbach), mais conhecido como “Teses sobre Feuerbach”, como aqui se verá reproduzida: “Os filósofos se limitaram a *interpretar* o mundo de diferentes maneiras; o que importa é *transformá-lo*” (Marx & Engels, 2007, p.113 – grifos dos autores).

que elaboraram remédios até a competência de um médico, passando pelo meu organismo. De forma que tenho um extremo prazer em fazer uma coisa que tenha um caráter pessoal, mas que provenha dos outros. Quer dizer, é a construção da subjetividade que vem dos outros (Mourão et. al., 2007, p. 18).

Como podemos ver, diante da realidade do Brasil e, nela, do cinema brasileiro (incluída aí, a instituição da atividade crítica), Bernardet buscou lidar com esta realidade, prenhe de significantes e significados já tradicionalmente dados, desde a sua subjetividade. Ou seja, de modo singular, dando forma sensível à *sua* história. E, neste contexto, a uma formação dilacerada, *realizada por Outros*, impõe-se uma questão ao sujeito: como seu estilo pode ser vislumbrado aí, em correspondência literal e simultânea às questões do seu tempo, no diálogo com os cineastas? Se essa interlocução foi *intensionada* por Jean-Claude Bernardet, afinal, foi *realmente* realizada?

Parte I

Nós do sujeito ao Outro: entre Imaginário, o Simbólico e o *Real perdido*⁴⁵

Desde já, cara leitora, estimado leitor quero dizer: se este Capítulo 2, por vir naturalmente em seguida ao primeiro, parece dar simples continuidade, temos aí um problema. Porque *não é isto!* Na realidade, ao menos teoricamente, pretende significar uma ruptura. Se *grosso modo* no Capítulo 1, desta Tese, no fim vimos os problemas de pensar ao sujeito *da* (à) linguagem atravessado pelas questões do imaginário – no sentido em que Lacan (1998) coloca – *desde a* ordem simbólica (de) significante(s) desta linguagem como uma estrutura que antecede ao próprio indivíduo, é chegado o momento em que outra noção correlacionada à ideia de estilo virá à tona: a noção de Real em Lacan. Partamos, então, deste início: “O estilo é o homem a quem nos dirigimos” (p. 9). “O estilo é, portanto, o corte e o corte é o real” (Dunker, 2016, p. 32). Vejamos, contudo, de modo mais pormenorizado a estas questões. Nos ajudarão ao ato de problematizar o assunto central deste capítulo: o diálogo de J-C. Bernardet com os cineastas. E o real *leitmotiv*: particularmente, com seu amigo e cineasta documentarista Eduardo Coutinho.

Por um instante, abordemos ao psicanalista francês Jacques Lacan. As formulações que vêm a seguir irão se basear, quando não referenciadas a outros autores e autoras (devidamente citados), aos *Escritos* (1998) e, entre outros, ao ensaio sobre *O Simbólico, o Imaginário e o Real* (1996). Trata-se, naquele caso, de uma obra publicada em 1966, e este último, de um discurso

⁴⁵ Aludo aqui ao livro de Alain Badiou (2017), que, não é preciso dizer, por sua vez, alude a Marcel Proust. A obra *Em busca do tempo perdido*, afinal, em termos lacanianos, não seria outra coisa senão a tentativa sempre frustrada de reapresentar pela linguagem a esta falta original de um sujeito recoberto das sucessões significantes.

pronunciado por Lacan, em julho de 1953, à fundação da Société Française de Psychanalyse. Como vocês devem saber foi neste período que o mundo francês viu ser realizado o programa lacaniano de retorno a Freud. Disso resultou o postulado de Lacan (1996) de que “o inconsciente é estruturado como linguagem”. Isto quer dizer que o inconsciente segue as leis da linguagem e, portanto, não há discurso possível ao sujeito sem condensação (metáforas) e deslocamentos (metonímias). Essas questões têm sua razão de ser, pois Jacques Lacan lia Sigmund Freud a partir da linguística de Ferdinand Saussure (2006)⁴⁶. Aqui a teorização é precisa ao retorno a Bernardet.

Como é sabido, na psicanálise freudiana a via real ao inconsciente abriu-se pela tomada de uma imagem num sonho como algo significante (Freud, 1988). Esse significante nada tem a ver, de antemão, com qualquer significação. É nos sonhos que o “pai” da psicanálise vai dizer que há o trabalho de condensação como uma estrutura de sobreposição ou superposição de significantes; e de deslocamento, como meio ou ponto de virada, aí sim, a uma significação. “Em outros termos, a verdade, nos sonhos, se evoca na dimensão do álibi (a metonímia) e o acesso a esse álibi é limitado pela metáfora” (Longo, 2006, p. 59). Lacan vai retornar a isto nos anos 60.

Para Lacan a consideração da centralidade da linguagem na vida psíquica humana é um dos motivos de fazê-lo reler Freud, então pela via de uma crítica constante ao que a Linguística moderna havia proposto por meio de Saussure e de Roman Jakobson (Bezerra, 2018, p. 31). Afinal, não há saber do inconsciente sem que haja discurso, em sua condição de verdade. Dada essa posição central da linguagem, Lacan pôde fazer uso dos linguistas estruturalistas de sua época e de outras passadas, para afirmar, categoricamente: o sujeito é dependente da linguagem. Este é um fato que vai acabar diluindo a questão da verdade, afinal, é a linguagem criação humana. Em uma só palavra: ficção. O sujeito se inventa e se desdobra nos efeitos da linguagem. Eis a orientação dada por Lacan à psicanálise. Freud não tinha à disposição essa linguística. O que aparece aí, a partir destes pressupostos, é uma teoria do sujeito submetido à fala, à linguagem, a uma ordem simbólica (social) de significantes que o antecede naturalmente. Mas há diferenças:

Para Lacan, a definição de significante é diferente da de Saussure, cujo objeto de estudo era a linguagem e não o inconsciente. No âmbito do estudo de Lacan, a definição de significante para a psicanálise – “o significante é o que representa um sujeito para outro significante” – é crucial para a conceituação de sujeito (Longo, 2006, p. 47)

O sujeito *do* – ou melhor dito, *desde o* – inconsciente, na psicanálise de orientação lacaniana é, portanto, um efeito do significante, submetido aos significantes que lhe sucedem. É

⁴⁶ O livro *Curso de Língua Geral*, de 1916, na verdade, nunca foi escrito por Ferdinand Saussure. Esse livro é uma compilação realizada pelos estudantes que frequentaram seu curso e decidiram, após sua morte, publicar as aulas de Saussure em formato de livro.

precisamente aí, pois, que o sujeito *está* apagado sob os significantes que, com ele, desencadeiam numa ordem discursiva pela língua – o que opera a linguagem –, formada entre significados e significantes. Ocorre nesse apagar de rastros do sujeito pela linguagem a formação de um traço (o Real), que *sempre volta ao mesmo lugar* (veremos sobre isto mais adiante), um desaparecimento. Em outras palavras, o sujeito é um efeito dos significantes de linguagem e se dirige ao Outro (o inconsciente, em última instância, para Lacan). Haveria, pois, uma relação possível entre o sujeito e a operação lógica. Na sequência: Zero, Um, Dois, Três... o sujeito é o Zero. Na cadeia significante o sujeito desaparece, ou é rejeitado, embora ainda representado por um significante. É então o sujeito (o Zero) que sustenta o movimento dessa cadeia significante. A falta presente. Não deixa inclusive de ser interessante pensar que é daí que vem o conceito de castração. O sujeito castrado é esse sujeito faltoso em que através da linguagem faz homenagem à frustração. “A fala, assim como o sonho, seria uma ‘homenagem à realidade frustrada’”, dirá De Certeau (2012, p. 213), citando precisamente aí, a Jacques Lacan, seu amigo, um Outro a quem se dirige. O ingresso do sujeito ao mundo, afinal, se dá pela via de seu apagamento sob os significantes.

Eu sou isso! Ou, como surge o Outro de si mesmo

O conceito de sujeito, apagado pela ordem simbólica significante, vai ganhar um elemento a mais em Lacan (1998), pela formulação do “estádio do espelho como formador da função do eu” (p. 96-103). Desta elaboração se desdobrará a noção do sujeito então atravessado pelo “Imaginário” (1996). Mais precisamente, como isto se opera na psicanálise de orientação lacaniana, é que o veremos agora. Com efeito, o conceito de sujeito em Lacan é pensado com uma imagem de criança. E estarão aí implicadas inclusive, iremos notar, as noções – tão caras a um Sigmund Freud quanto a um Karl Marx – de *alienação*; e a de *separação*, pela angústia da relação com a mãe. Veremos ainda algo mais, da lógica do significante, qual o lugar da fantasia no processo de constituição do sujeito e, por fim, sobre a antinomia entre o campo do sujeito e o do Outro. Depois de todo esse deambular pelas teorias lacanianas, retornaremos a J-C. Bernardet. E aí, significativamente, aos efeitos de estilo em formas sensíveis de suas histórias com E. Coutinho.

Entre os seis e os dezoito meses de idade, em geral, uma criança, quando colocada diante de um espelho, produz como efeito desta experiência uma espécie de mímica jubilatória. Como a maioria dos outros mamíferos, primeiro a criança reage ao *outro* do espelho como, de fato, outro. Como se *no espelho* estivesse a imagem de uma *outra* pessoa (e afinal, não é isto?). A este objeto *real* que está no espelho a criança irá não cessar de não conseguir tocar. Por vezes, irá se dirigir ao

outro atrás do espelho, já que através do espelho... só Alice! Por fim, no terceiro movimento ou estágio, a criança reconhecerá o *outro* atrás do espelho como sua própria imagem. *Eu sou isso!*

Este é um processo de identificação, de conquista progressiva da identidade de um sujeito. Essa identificação primária será o tronco de outras identificações na vida de um sujeito. Ela é dual (porque há dois termos: criança e imagem) e narcísica, como diria Freud. Para Lacan, trata-se de uma identificação imaginária: a criança identifica-se com seu duplo, com uma imagem que não é ela (a imagem não fala e não vê), mas que está completa e perfeita, daí sua alegria ao juntar seu corpo à imagem. A criança se rejubila porque, na verdade, se sente descoordenada e confusa entre si mesma e a outra pessoa. Sua relação com o outro é alienante porque a criança vê seu corpo como seu duplo (Longo, 2006, p. 50).

Neste sentido, o que prevalece é a percepção de imagens *sobre si*. Isto é o campo do “Imaginário” (Lacan, 1996), espécie de identificação projetiva. No caso da criança, sua entrada na ordem do simbólico, mediada, ou já atravessada, pela sua constituição fictícia e, em certo sentido, ilusória pelo / no imaginário como sujeito, se dá apenas no terceiro estádio do espelho, quando *falando* reconhece *isso* que *sou eu* através do espelho. Aí a criança já encontrou Alice⁴⁷. O sujeito falante – e, no entanto, *apagado* pelo significante da linguagem em sua origem: Zero! – marca o acesso ao “Simbólico” (Ibid.). Operação que significa a entrada da criança na linguagem, na cultura, na civilização, na Lei e, claro, na relação muito singular ao longo da vida, com o outro.

A propósito das questões relativas à linguagem, à subjetividade e ao discurso, a linguagem que se realiza dentro de uma língua é aprendida e co-extensiva à aquisição que o homem faz do mundo e da inteligência. A língua que vai fornecer o instrumento de um discurso, no qual a personalidade do sujeito se libera e se cria para, então, atingir o outro. É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; a subjetividade e a consciência de si só podem ser atingidas por contraste, ou seja, o *eu* diante de um *tu*, falando de um terceiro elemento, *ele* (pessoa ou assunto). A linguagem é a única possibilidade de subjetividade (Longo, 2006, p. 51).

Assim como o nome *impróprio*, a linguagem vem ao sujeito em constituição, de fora, do mundo – este “grande Outro”, como dirá Jacques Lacan (cf. Dunker, 2016, p. 24). Ou seja, a fundação do sujeito, a formação de um *eu* depende dos significantes dados ao campo do Outro. Esses significantes que vêm de fora é que inauguram o sujeito na ordem simbólica e social do

⁴⁷ Quero dizer: aí a criança encontrou a ficção *de si mesmo*. O estágio do espelho como função formadora do eu é um assunto que foi comentado por Michel de Certeau (2012), neste sentido: “Ao dispor apenas de experiências corporais dispersas, sucessivas e móveis, a criança recebe, pelo espelho, a imagem que a torna *um*, mas a partir do modelo de uma *ficção*. Com ‘agitação jubilatória’, ela descobre ser *um* (forma primordial do *eu*), mas pela alienação que a identifica com essa coisa *diferente* dela (uma imagem espelcular). A experiência poderia resumir-se nesta fórmula: *eu sou isso*. O *eu* forma-se apenas ao alienar-se. Sua ruptura começa com o nascimento. Nesse episódio exemplar manifesta-se a matriz de uma ‘identidade alienante’ que irá repetir-se em identificações secundárias. Desde a origem, ela instaura o *eu* como ‘discordância do sujeito com sua própria realidade’ e faz apelo ao trabalho do negativo (‘isso não existe’) pelo qual o sujeito manifesta-se no interior da mentira de sua identidade (‘eu sou isso’)” (p. 220 – grifos do autor).

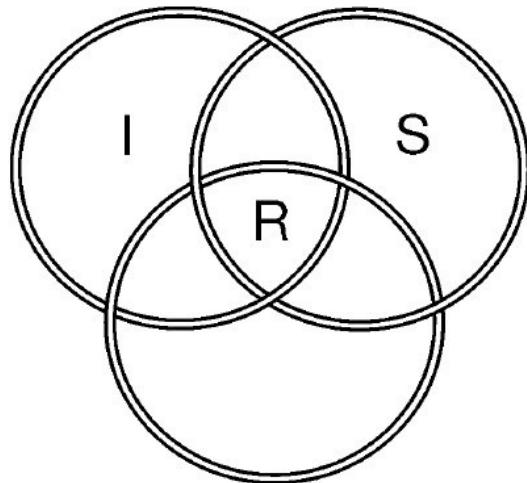
mundo. São esses significantes que não cessarão de não representar, nas relações estabelecidas com o mundo, ao “Real” (Lacan, 1996) impossível de realizar (= tornar real) ou de ser plenamente apreendido pela realidade de uma imagem fixada do sujeito pelo Outro. O sujeito desaparece aí mesmo onde se mostra, onde se dá a ver representado. O sujeito significado some. E some para comparecer, no campo do Outro que é, precisamente, campo oposto ao do sujeito.

A este furo estrutural do sujeito Lacan (1998) nomeou “objeto *a*”. É o significante (objeto) que ocupa o lugar da falta do sujeito como desejo do desejo do Outro, de ser reconhecido pelo outro. Objeto *a* faltar aí onde se apresenta um. É representar algo lá onde algo falta. Este é um paradoxo que os sujeitos falantes portam. O sujeito, afinal, depende do campo da linguagem significante do Outro para se representar como *eu*. Como em Rimbaud (2006): “EU é um Outro”. O sujeito se forma, pois, paradoxalmente, no hiato que há entre o seu e o campo do Outro. Nesse hiato é que opera a alienação – na linguagem – fundamental ao sujeito. É também por esse hiato, marca de sua interdependência, que, por sua vez, o sujeito se separa do Outro. É nessa hiância que vem ao mundo, o sujeito: não está só dentro nem só fora do campo do Outro. É preciso para a psicanálise lacaniana romper com esse dualismo. O sujeito está dentro *e* fora.

Quando um indivíduo nasce, ele nada traz a dizer *a priori*: o que disser virá de fora, algo que nele se projetou – uma marca significante vinda do campo do Outro. Esta marca é o S1, o significante mestre, a alteridade que faz parte de um campo articulado com os outros significantes, como um modo de arranjo no campo do Outro. Portanto, o sujeito, além da alienação fundamental – o fato de ser marcado pelo S1 que vem do campo do Outro – tem outra alienação: ser marcado por um certo sentido, um certo saber, o S2. Por isso mesmo, nossa fundação como sujeito falante começa com um empréstimo, dívida impagável, no campo do Outro. Em outras palavras, a fundação do sujeito se dá a partir de um significante sem qualquer sentido (S1) e um significante que pretende ter sentido (S2). O sentido de S1 o sujeito lhe dará, retroativamente, a partir de S2. Entre S1 e S2 surge o sujeito, que ocupa uma posição intersticial. O sujeito do inconsciente, uma vez que nem S1 nem S2 dão conta de representá-lo integralmente, surge como § (S barrado). Entretanto, não há relação entre S1 e S2, há somente uma amarração. Houvesse alguma relação, o significado seria possível – como o é para a linguística de Saussure, em que significante e significado (os signos linguísticos) se relacionam entre si criando uma trama de relações significantes. Para a psicanálise, podemos apenas *percorrer* o sentido. Para ela, o sentido não é atingido completamente, pois falta a inscrição sexual, que Freud chamou *das Ding* (“a coisa”) – porque, como ele bem sabia, não é passível de ser nomeada. Qualquer coisa que se espelhe na falta, jamais será a coisa, já que ela nunca existiu. Se houvesse relação entre um significante e outro, um substituiria o outro e o circuito se fecharia. Mas o significante entra e não tampona, pois algo sempre escapa. Esse algo é o objeto *a*, o objeto que taparia nossa falha estrutural e, como objeto da pulsão, daria o gozo absoluto. Por isso, o objeto *a*, quando da emergência do sujeito entre S1 e S2, sobra. Ele é um resto. No campo do Outro, há também uma falta: a alteridade. É justamente essa falta de significante no campo do Outro que impede a sutura do sujeito. Se assim não fosse, o Outro seria totalmente cognoscível (Longo, 2006, p. 55-56 – grifos da autora).

Se, então, por um lado, o sujeito vem a ser, só incompletamente, já que surge como S barrado, entre um significante (S1) e outro (S2), os quais não dão conta de representá-lo; e por outro, mesmo no campo do Outro falta um significante do qual depende o sujeito do inconsciente para se constituir como tal... afinal, como se dá a ver, como virá a ser esse sujeito? Neste ponto, vem à tona a posição de objeto do sujeito mesmo para se oferecer ao Outro. Trata-se da fantasia de ser objeto de desejo do desejo do Outro. Pois, se o objeto absoluto falta e o desejo é insaciável, resta a fantasia de que pelo menos um objeto, o objeto *a*, o represente. Mas acontece que o objeto *a* será a defasagem dos objetos que o sujeito obtém de seu desejo. “Este objeto é algo de que o sujeito há muito se separou, quando se separou da mãe pela Lei do Pai para se constituir como sujeito. Ele surge, então, no lugar da falta central que constitui o desejo e é pura perda” (Ibid., p. 57). Voltando ao que já dissemos nesta Tese: é um eterno *Não é isto!*

Mas é de modo sempre presentificado que se tenta obturar o furo do Real. Neste sentido, se imaginarmos três esferas entrelaçadas, o lacaniano nó borromeano, fazendo intersecção, o objeto *a* se situa na nodulação dos três registros do Simbólico, Imaginário e Real.



(Imagen 1. O chamado “nó borromeano” de Lacan)

Dessa maneira, o objeto *a* “participa das possibilidades de configurações imaginárias, funciona simbolicamente como elemento substituto e porta o real por ser de impossível apreensão” (Ibid.). Na condição de Real, o objeto *a* faz furo na fantasia imaginária do sujeito de representar-se ao Outro, por esse ou aquele objeto (um assunto [*Ele*], por exemplo, que surge em um diálogo entre um *Eu* e um *Tu*). Fratura entre sujeito e objeto por onde entram os significantes simbólicos ao corpo do sujeito – ou ao *corpus*, daquilo de que *fala* etc.

Este é o corte que separa o sujeito do Outro e faz *seu* estilo.

A fantasia é uma solução para o sujeito diante do enigma do desejo do Outro: com ela, onde há furo coloca-se o objeto *a* fantasioso. Por meio da fantasia, o sujeito pode evitar o encontro com o real falso, com a falta de objeto, com o que não está inscrito. E, como Lacan afirma, essa falta ôntica no imaginário do falante será preenchida parcialmente pelo simbólico – pela “máquina” da linguagem: a metáfora e metonímia. Portanto, são sincrônicas a instalação da fantasia inconsciente fundamental e a instalação dos três registros (real, simbólico e imaginário) no falante. Essencialmente, a fantasia é simbólica, mas participa tanto do imaginário como do real: o objeto fantasioso é indicado pela imaginarização produzida pelo simbólico, e a falta do objeto comparece sempre no percurso significante. A fantasia tem valor fundante e é a única realidade para o sujeito, pois ele constrói sua realidade pela via da fantasia, uma vez que ela amortece o choque que o encontro com o real (com a falta) produz no sujeito. A fantasia mediatiza esse choque por meio da linguagem. No processo de constituição do sujeito do inconsciente, a fantasia tem lugar de interseção entre o real e o imaginário; além desse lugar, nada pode ser enunciado [...] (Ibid., p. 58-59).

Concebido, portanto, enquanto *efeito* da combinatória do significante e da elisão do objeto, “o sujeito está [...] em uma exclusão interna a seu objeto” (Lacan, 1998, p. 875). E aqui, reencontramos o ponto do qual partimos na abertura desta reflexão para falar, no fim, do estilo:

É o objeto que responde à pergunta sobre o estilo que formulamos logo de saída. A esse lugar que, para Buffon, era marcado pelo homem, chamamos de queda desse objeto, reveladora por isolá-lo, ao mesmo tempo, como causa do desejo em que o sujeito se eclipsa e como suporte do sujeito entre verdade e saber (Ibid., p. 11).

Isto quer dizer que o eclipse do sujeito, seu ser roubado, é da ordem do estilo⁴⁸? Bem, até aqui compreendemos o porquê é certo dizer que, para Lacan, o Real é o impossível; aqui, não seria correto dizer que a arte pode marcar a passagem da impotência do sujeito ao *seu* impossível?

⁴⁸ Na abertura dos *Escritos*, Lacan (1998, p. 9) vai introduzir a questão do estilo *falando* do conto do escritor Edgar Allan Poe sobre “a carta roubada”.



(Imagen 2. Yves Klein – *Leap into the void* – 1960)

Saltar no vazio talvez seja atualmente o único gesto realmente necessário. Com a calma de quem se preparou lentamente vestindo terno e gravata, saltar no vazio com a certeza irônica de quem sabia que um dia essa hora chegaria em sua necessidade bruta, que agora não há outra coisa a fazer. A arte tentou durante décadas forçar os limites do possível de várias formas, mas deveria ter tentado saltar mais no vazio. Pois, como dizia Yves Klein: “no coração do vazio, assim como no coração do homem, há fogos que queimam”. Não se trata de caminhar em sua duração como quem nos convida ao amparo calmo [...]. Trata-se de lembrar que o vazio nunca foi nem será inerte. Só mesmo uma má metafísica que acredita, do nada, nada poder ser criado, que se atemorizava diante do silêncio eterno dos espaços infinitos, poderia errar tanto. Da mesma forma que o silêncio é apenas uma abstração conceitual inefetiva, o vazio é apenas o lugar no qual não encontramos nada. Entretanto, um nada determinado, corrigiria Hegel. Porque a boa questão talvez não seja onde está o que não encontramos, mas se não devemos parar de procurar o que nunca se entregará a quem se deixa afetar de forma paralítica. Para os policiais que procuravam a carta roubada, a casa do Ministro estava sempre vazia, mesmo que a carta estivesse lá. Como todos estão cansados de saber, saltar no vazio não é para policiais. Infelizmente, há policiais demais hoje em dia, até mesmo na filosofia [e, por não dizer, também na História!?] Há algo do desejo de voar na foto de Klein. De braços abertos, de peito aberto, olhando para o céu como quem acredita ser capaz de voar. Mas ouve-se desde sempre que voar é impossível. Desde crianças tentamos e desde crianças descobrimos nossa impotência. Mesmo que nem todo mundo saiba que talvez a única função real da arte seja exatamente esta, nos fazer passar da impotência ao impossível. Nos lembrar que o impossível é apenas o regime de existência do que não poderia se apresentar no interior da situação em que estamos, embora não deixe de produzir efeitos como qualquer outra coisa existente. O impossível é o lugar para onde não cansamos de andar, mais de uma vez, quando queremos mudar de situação. Tudo o que realmente amamos foi um dia impossível. Mas, como diz o inimigo, não há almoço de graça. Quem toca o impossível paga um preço.

Há o chão à nossa espera, o acidente, a quebra certa e segura como a dureza do asfalto. Dá até para imaginar o riso sardônico de Klein depois de ouvir tal objeção. Como quem diz: mas é para isto que a arte existe em sua força política, para deixar os corpos se quebrarem. Se amássemos tanto nossos corpos como são, com suas afecções definidas e sua integridade inviolável, com sua saúde a ser preservada compulsivamente, não haveria arte. Há momentos em que os corpos precisam se quebrar, se decompor, ser despossuídos para que novos circuitos de afetos apareçam. Fixados na integridade de nosso corpo próprio, não deixamos o próprio se quebrar, se desamparar de sua forma atual para que seja às vezes recomposto de maneira inesperada. Saltar no vazio era a maneira, tão própria à consciência histórico-política singular de Yves Klein, de se colocar no limiar de um tempo bloqueado pela repetição compulsiva de uma sensibilidade atrofiada. Se a atrofia atingiu nossa linguagem de forma tão completa, a ponto de ela nos impedir de imaginar figuras alternativas, se fizemos a experiência, tão bem descrita por Nietzsche, de nunca nos desvencilharmos de Deus enquanto acreditarmos na gramática, então é hora de ir em direção ao fundamento e bater contra o chão [...]. Era um pouco o que Schoenberg dizia a Cage: “Você compõe como quem bate a cabeça contra a parede”. Para o quê a única resposta possível era: “Então melhor bater a cabeça até a parede quebrar” (Safatle, 2015, p. 43-45).

Até este ponto compreendemos, também, os problemas de se pensar o sujeito como dado de realidade consistente, unificado e dotado de uma essência cujo estilo seria um atributo, ou como que a soma de seus predicados singulares. Vimos ainda como a ideia de “dirigir-se a” acaba por nos causa um problema. Como dirá Lacan (2011), “estou falando com as paredes”⁴⁹. Pois, afinal, nunca sabemos muito bem a quem *realmente* estamos nos dirigindo. Se somos agentes, por um lado, deste endereçamento ao Outro, ao mesmo tempo somos efeito dessa linguagem. O inconsciente é o discurso do Outro *sobre nós* e, na *verdade*, o Outro (Real) é significante simbólico.

Parte II

O *real*/estilo de Bernardet: a estrutura ficcional da verdade

Como compreender a questão do estilo do sujeito, então? Vamos lembrar aqui da preocupação central de Jean-Claude Bernardet em dialogar criticamente propondo questões ao mesmo tempo políticas e estéticas diretamente aos cineastas, potencialmente impactando-os, no momento de seus processos criativos, instante de devir dos sujeitos-autores da realização cinematográfica; porque, afinal, é da obra que surge o autor, é a obra quem *faz* o autor, como

⁴⁹ Lacan faz um trocadilho com espelho (*miroir*) usando o neologismo homófono *muroir*, formado a partir de *muro* (parede ou muro), como faz notar a tradutora no aludido livro. Trata-se de uma *fala* de Lacan de janeiro de 1972.

dirão uma série de pensadores.⁵⁰ Com efeito, ao longo de sua trajetória, Bernardet não só buscou como travou interlocuções com vários nomes próprios reconhecidos ao campo do cinema.

"Na linguagem nossa mensagem nos vem do Outro... de forma invertida" (Lacan)

No campo da crítica, como já foi demonstrado nesta Tese, um jovem Jean-Claude seguiu de perto aos passos e argumentos de uma figura importante a este cenário cultural, como foi Paulo Emílio Salles Gomes⁵¹. Ao seu lado, havia parceiros como um Ismail Xavier e, mesmo, o Glauber Rocha ([1963] 2003) crítico de *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Neste ponto, é possível demonstrar um exemplo do efeito de estilo em uma forma sensível da história de relações entre Bernardet e Rocha. Primeiro, consideremos que este livro de Rocha, assim como *Brasil em tempo de cinema* de Bernardet (2007), por intermédio da partilha de sensibilidades em um tempo histórico, guardariam semelhanças e simetrias para além dos excessos ideológicos. “Os livros”, dirá o crítico Carlos Augusto Calil, “têm ambição revolucionária, apresentam certo voluntarismo militante, acentuado viés pessoal, advogam uma radicalidade combativa, repetem os mesmos equívocos [...] que ambos os autores não tinham visto” (Ibid., p. 190). E em seguida, desdobremos esta reflexão.

Quando Bernardet escreveu este livro, a meados da década de 1960, fez uma leitura *sociologizante* das significações ideológicas de filmes que, depois, passariam a figurar como clássicos do Cinema Novo (e foi a isto que nomeou, numa seção do livro, “Diálogo com os Dirigentes”, afinal). Alguns exemplos são: *Baravento* (1961) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha, este último como já comentamos, sua personagem Antônio das Mortes figurou até mesmo na dedicatória do livro de Bernardet (“quase uma autobiografia”); mas também obras como *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, e até *Terra em Transe* (1967), também de Glauber Rocha. Em uma nota de rodapé, Bernardet escreveu, sobre seus comentários sobre este último filme: “Este livro foi escrito antes do lançamento de *Terra em Transe*; seu autor [o próprio Bernardet] teve apenas a oportunidade de ler um dos roteiros preparados por Glauber Rocha que, como se sabe, muito improvisou no momento da filmagem” (Bernardet, 2007, p. 152).

Ao se debruçar sobre esses filmes, Jean-Claude buscou identificar, por uma espécie de exame sociológico da psicologia das personagens, criadas pelos cineastas, certo traço comum e contraditório de que se poderia inferir inclusive que o Cinema Novo era expressão ideológica de uma classe média. Esse traço comum às personagens seria o drama de seus próprios realizadores

⁵⁰ Para esta discussão, conferir, sobretudo os pensadores franceses: Barthes (1970; 1988), Foucault ([1969] 2009; 2002; [1970] 1996), e ainda Blanchot ([1955] 1997).

⁵¹ Para um estudo aprofundado da obra de Paulo Emílio Salles Gomes, conferir Morais (2019a).

como pessoas de classe média e que poderia ser traduzido pela ideia de uma oscilação, uma angústia de indefinição, sobretudo, entre: a escolha, aí entendida em sentido sartreano⁵², de uma vida baseada em valores típicos de uma classe média burguesa “então vindo a primeiro plano na constituição sociológica da representação de um modelo de sociedade industrial e moderna que se pretendia para o Brasil no período” (Mourão et. al., 2007, p. 99); e “valores revolucionários legítimos” (Bernardet, 2007, p. 151), então identificados com as camadas populares.

Vejamos como o autor desenrolou algumas de suas ideias em torno dessas obras:

O roteiro de Glauber Rocha, *Terra em transe*, é também um trabalho que resulta de uma meditação sobre o movimento sociopolítico desbaratado em abril de 1964, ampliada, ao que parece, para uma visão geral da política no mundo subdesenvolvido latino-americano. Num país imaginário, confrontam-se um demagogo fascista sem revolução, sem romper com o *status quo*, por vias legais e conchavos. Entre eles evolui um jovem político, o jornalista Paulo Martins, que quer levar o reformista a assumir atitudes firmes, mas é vencido por politicagem, entendimentos, conciliações e capitais estrangeiros; e ele próprio, apesar de suas atitudes e sua pureza, pertence ao meio dos políticos corruptos ou impotentes. O roteiro é uma visão crítica dos últimos tempos que antecederam abril de 1964, que não só ataca os políticos como também o jovem que, com todo o seu ardor e honestidade, foi na onda dos outros e se colocou no fundo numa posição antipopular, e ataca principalmente a noção de povo que vigorava no antigo regime e era toda maculada de peleguismo. *Terra em transe*, mais uma condenação moral do que uma análise sociológica, foi escrito com ódio, com raiva, é obra de quem foi mistificado e se mistificou, fundou esperanças sólidas em ilusões, e acorda. A personagem que parece ser a mais importante é a do jovem político que, mais desenvolvido, será não só um prolongamento de Firmino (*Barravento*) e de Antônio das Mortes (*Deus e o Diabo na terra do sol*), como poderá ser também uma revisão crítica da atitude política deste último. *O desafio* e *Terra em transe* são dois trabalhos diretamente provocados pela reviravolta de abril de 1964 e que não assumem a posição fácil de estar contra o novo regime, a favor do antigo. Procura-se antes analisar o passado, insistindo muito na inconsistência das bases em que se apoiava toda uma política, e esse fato já é uma procura de caminhos. Fomos enganados e nos enganamos: precisamos procurar os motivos. A tal análise do comportamento político de classe média, o cinema brasileiro teria chegado mais cedo ou mais tarde; *São Paulo S. A.* [de Luís Sérgio Person, de 1965], inteiramente escrito antes de abril de 1964, já analisa a classe média e já é implicitamente um filme sobre o movimento militar. Mas este, por colocar claramente uma série de problemas, acelerou a evolução da temática do cinema brasileiro. E aí, hoje, justamente reside um possível impasse do cinema brasileiro tal como vem evoluindo. *São Paulo S. A.*, *O desafio* e *Terra em transe* são reações dos cineastas que tentam elucidar os acontecimentos dos anos 1963 e 1964. Passada essa reação, é lícito perguntar que caminhos estão sendo apontados. (Ibid., p. 152-153).

Bernardet criou ou foi alvo de – não sei bem se faz diferença – uma polêmica com os realizadores / cineastas, então comentados aí criticamente, na época do lançamento do seu livro. A questão paradoxal que, digamos, Bernardet denunciava com *Brasil em tempo de cinema* era sobre o

⁵² Cf. Jean-Paul Sartre (2014, p. 27-28), sobre o tema da “escolha” do ponto de vista do existencialismo.

verdadeiro drama que então se revelava nesses filmes. Estariam longe de ser expressão dos valores populares, como se pretendia no discurso cinemanovista da época. Antes revelariam a própria manifestação do conflito ambíguo de classe vivido então pelos próprios cineastas. Colocados pela primeira vez diante de um espelho não reconhecemos ali, senão um Outro. O estilo de Bernardet era interpretado, pelos cinemanovistas (que se viam sendo vistos por um Outro só estranhamente familiar), como imagem irreconhecível e invertida de suas intenções.

Evidentemente, os cinemanovistas eles próprios vindos de uma classe média com a qual não gostariam de estar identificados, ficariam irritados com aquela espécie de psicossociologia da significação ideológica dos filmes realizada por Bernardet, naquele livro, que, aliás, conforme pretendia o crítico, marcaria uma passagem de uma teoria focada dos autores para uma teoria sobre os personagens. Acontece que, pelas frestas dos personagens, entrevia-se a quem? Aos autores. Na época, Glauber Rocha foi um dos primeiros combatentes do livro de Bernardet. Considerando que a ambiguidade não seria então típica da classe média brasileira, mas antecederia às origens do mundo moderno, Glauber chegou a se pronunciar dizendo que o que havia faltado a Bernardet teria sido “conhecimento dos ‘processos internos da criação artística’” (Mourão et. al., 2007, p. 100). Isto é bastante curioso, essa denegação da imagem de si dada pelo Outro.

Dando a letra a Glauber: cartas *roubadas*

Será interessante acompanhar uma breve troca de cartas, durante os anos de 1960, entre Jean-Claude Bernardet e Glauber Rocha, buscando, com isso, apreender pelo menos parte da historicidade desta interlocução, desde o quadro de questões até aí, minimamente, esboçado. No livro *Cartas ao Mundo* (1997) de Rocha – organizado por Ivana Bentes – encontram-se, embora apenas, quatro cartas⁵³: uma de 1963 escrita por Glauber a Bernardet, e outras três de 1967, sendo uma delas de Bernardet a Glauber. Esta primeira carta começa de maneira a nos indicar uma correspondência ainda anterior, e intermediada pela figura de Paulo Emílio Salles Gomes.

Meu prezado Jean-Claude

Sou um terrível mau-caráter. Dois anos quase sem enviar carta – apenas um bilhete, uma vez, pelo Paulo Emilio. Afinal o Rio é tão próximo [da cidade de São Paulo, onde Bernardet fixou residência desde que chegara, com sua família ao Brasil] e poderia lhe telefonar. Perdoe (Ibid., p. 180).

⁵³ Agradeço ao historiador Prof. Dr. Jailson Dias, presente também em minha Banca de Defesa de Tese (27/08/2020), pela sugestão desta leitura e pesquisa da aludida obra, dada ainda em meu Exame de Qualificação (03/12/2019) pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (PPGH-UFU).

Isso não soa nada estranho já que, de fato, Paulo Emílio foi uma presença marcante na trajetória crítica de Bernardet, naqueles anos 1960. Por exemplo, foi por intermédio de Salles Gomes que Bernardet passou a trabalhar no setor de Biblioteca e, depois, de difusão da Cinema Brasileira, na cidade de São Paulo. Foi, também, por um convite do *mestre* que passou a escrever para o “Suplemento Literário” de *O Estado de S. Paulo*; enfim, as afinidades eletivas estavam dadas. Voltando à carta *roubada* (aludo aqui, é claro, ao conto de Poe), infelizmente, não obtive acesso às *Correspondências* de Bernardet no Arquivo Pessoal Jean-Claude Bernardet na Cinemateca Brasileira. Isso teria útil para o mapeamento desse provável registro de trocas anteriores ao ano de 1963. Mas as referidas cartas de Glauber a Bernardet (Rocha, 1997) têm, no entanto, muito a nos dizer. Resta-nos, então, acompanhá-las, dentro de certas limitações, de modo circunstanciado.

Esta carta escrita em 1963 foi enviada de Salvador – BA, onde Glauber se encontrava. Porém nos dá a ver que estava sempre em movimento, como quando escreve a Bernardet, em tom de justificativa, por não ter entrado em contato antes (há pelo menos dois anos, com exceção daquele bilhete via Paulo Emílio): “Do Rio, da Bahia – nunca paro nesta aventura louca. Agora, finalmente, parece que me equilibrei – espero começar meu filme sobre camponeses em fins de maio – que será aquele sentido debilmente revelado em *Barravento*, agora mais aprofundado” (Ibid., p. 180). Este filme seria justamente *Deus e o Diabo na terra do sol*, lançado, mais tarde, naquele mesmo ano. E nós, você e eu, caro leitor, estimada leitora, já sabemos algo que Glauber, àquela altura, não haveria de ter condições para saber: do modo como Bernardet (2007) *leria* o filme, na sua publicação de 1967, como um dos ensaios de *Brasil em tempo de cinema*.

Ainda sobre *Deus e o Diabo...* Glauber escreveria a Bernardet: “Tenho estudado o bastante: cinco vezes refiz o roteiro e vou refazer uma sexta. Não é virtuosismo, pelo contrário. É preciso a verdade – além ou aquém da verdade, qualquer moral revolucionária é demagogia” (Rocha, 1997, p. 180). Neste ponto, não deixa de ser reveladora de sentidos a *negativa* freudiana (Freud, [1925] 2017) cometida pelo cineasta. Certamente, ao atravessamento imaginário de uma suposição de saber sobre o que o Outro pensaria a seu respeito, por ter dito sobre os tantos refazeres do roteiro do filme, uma afirmativa sem dúvidas lhe veio à consciência só que negada: “...é virtuosismo”, afinal, “pelo contrário”. Lembremos aqui de Lacan, mesmo sem citá-lo novamente: *o estilo é o homem... a quem nos dirigimos... e esse Outro é lugar de retorno de nosso próprio discurso... de forma invertida*. Glauber ecoava narcisicamente a própria voz, pelo Outro significante. Não foi, de fato, preciso que Bernardet dissesse absolutamente nada. Aí o estilo foi uma virtuose. Se era, pois, uma verdade que Glauber reclamava, seus escritos lhe serviram de suporte.

Dada a letra da negativa, Glauber passou a narrar a Bernardet suas impressões de outros:

Gosto muito de *Porto das Caixas* – é uma metáfora revolucionária: para mim é o melhor filme que se fez nestas bandas. É uma metáfora, está certo – mas [Paulo César] Saraceni é um místico ainda, que fazer senão esperar a revolução interior? É um artista, um excelente diretor, sabe a “mise en scène”, vive a “mise en scène”. É a “mise en scène”, se você me permite. Estive com Gustavo [Dahl] – ele vai ótimo, perfeito. *Cinco vezes favela* é ruim por causa do artesanato no roteiro, e na realização é fertilizante. Em Cacá [Diegues], Leon [Hirschman], Joaquim [Pedro de Andrade] podemos ter fé. Joaquim é um pouco radicado na aristocracia: uma questão de costumes, de cultura; é um poeta. Cacá é um intelectual de temperamento poético; Leon tem estrutura compacta de ensaísta. Politicamente ambos são duas feras: Leon é mais consequente, Cacá é mais profundo: ambos têm 23 anos. Miguel [Borges] e Marcos [Farias] não sei, ainda são incógnitas. Cabe esperar. Ruy Guerra é muito talentoso: quer ser um autor; vai ser. Como todo português tem um amor misturado de má vontade pelo Brasil: isto desde o tempo da invasão holandesa. Você, um francês, entende bem este negócio, sente pela espinha, como diria Fernando Pessoa. O Ruy entende pela inteligência: o que vai servir para balança é o novo filme, *Os fuzis*. Daí se vê. Linduarte progredirá, apesar de *Cajueiro nordestino* ser pior que *Aruanda*. Mas o nosso primeiro grande filme é este *Vidas Secas*, que finalmente Nelson realiza agora. Não avalia o Nelson pelo que ele já fez, inclusive *Boca de Ouro*. É outra coisa. Nelson é o homem de *Vidas secas* e sua avaliação deverá ser feita a partir de agora. O *sol sobre a lama* é uma incógnita: é um filme jovem e inquieto, mas não vi de perto. Tudo é polêmico, confuso, fertilizante. Foi um ano só, 1962. Esta gente não viu que foi um ano só! Falta de perspectiva histórica (Rocha, 1997, p. 180-181).

Como dá para sentir, Glauber buscava se reaproximar de Bernardet, depois de dois anos sem escrever, estabelecendo certas coordenadas a um entendimento mútuo. Talvez, questão de temperamento. Essa espécie de estilística dos afetos o mostra identificado, novamente, ao homem virtuoso que, mesmo num curto espaço de tempo, a tudo viu, viveu e sabe dizer sobre. O futuro era uma incógnita, assim como a resposta (Glauber só a poderia imaginar) de Bernardet. Como estava prestes a lançar *Deus e o Diabo...*, escrevendo a Bernardet sobre outros estilos, de outros cineastas, no fundo, deixava o recado pelas entrelinhas: não me julgue por *Barravento*. A próxima obra será a perfeita! Mas isto não é virtuosismo! Não, não. É o superego draconiano.

A circunstância desta carta de 1963, sua forma, seu conteúdo, dirigida a Bernardet, de quem não sabemos a resposta, revela que, nas cartas *roubadas* (aqueles anteriores de que, no entanto, somente temos notícias pelas palavras de Glauber; e inclusive aquele bilhete...), certamente já haviam conversado sobre os planos de escrita, ou até sobre o processo de composição, de *Brasil em tempo de cinema*. Daí, talvez, a preocupação de Glauber com a forma, o olhar, o estilo com Bernardet lidaria com as obras filmicas sobre as quais se debruçaria. Quem tem medo de Bernardet? Glauber. Mas, enfim, brincadeiras à parte, é revelador que Glauber, ao mesmo tempo que escrevia a Bernardet, em busca de retomar as correspondências – que, supostamente, se dariam no nível das ideias também – estivesse escrevendo sua *Revisão Crítica do cinema brasileiro*, obra à qual seria publicada justamente naquele mesmo ano de 1963. Como dizia:

Bom, estou escrevendo um livro para a Civilização Brasileira, que espero terminar antes de março e mandar para o prelo. É uma tentativa de conceituação crítica do cinema brasileiro. Não sei direito suas opiniões sobre *Barravento*: espero uma carta, um artigo, qualquer coisa. Quero recomeçar a correspondência e a amizade. Estou na Bahia, no endereço de sempre. Estou a caminho da lucidez, maturidade maybe [...]

um abraço feroz e fraternal do

seu Glauber Rocha
 Labatut – xxx – 1º andar – Barris
 Salvador – Bahia (Ibid., p. 181).

Isto quer dizer que a carta endereçada a Bernardet foi escrita entre janeiro e março de 1963. A data, com precisão, não sabemos. Mas isto não seria só um preciosismo! De qualquer modo, não sabemos. Sabemos apenas do prezo pelo preciosismo. Pois o livro não indica. Não obstante, fica evidente a preocupação de Glauber sobre o julgamento de valor estético de Bernardet sobre seu filme *Barravento*. Aquela carta chegou? Não sabemos. O que sabemos é que Jean-Claude falou, sim, sobre *Barravento* em seu livro *Brasil em tempo de cinema* (Bernardet, 2007, p. 73-81). Um pouco mais à frente, retomaremos a esses escritos numa síntese do modo como Bernardet se colocou em relação a essa obra glauberiana. O que importa, neste momento, é perceber como Glauber, no fundo, preocupava-se, consigo mesmo, diante do filme não lançado.

As correspondências entre Glauber e Bernardet, de que se tem registros em *Cartas ao mundo* (Rocha, 1997), continuaram, então já no ano de 1967. Isto significa que, ao passarmos a acompanhar tal interlocução, temos de manter em mente que, de 1963 a 1967, algumas coisas haviam acontecido. Em meio ao conturbado contexto histórico da passagem de um estado de governo de direito democrático para uma ditadura civil-militar, a partir do golpe de 1964, a *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* de Glauber já havia sido publicada, seu filme *Deus e o Diabo na terra do sol*, lançado a público, e Bernardet, por sua vez, publicado *Brasil em tempo de cinema*.

No dia 12 de julho de 1967, de Paris, Glauber novamente se dirigia a Jean-Claude Bernardet. Desta vez, estava preocupado com a leitura que Bernardet tivesse feito de *Terra em transe*. Na forma do discurso enunciado em sua carta, o que se notará é que a partir, uma vez mais, do intermédio de Paulo Emílio – inscrição na correspondência pela sigla: *PE* – passando de questões mais pessoais àquilo que lhe preocupava, vai situar Bernardet em um rol de referências, mencionando cineastas estrangeiros (todos “autores”), e, por fim, dar um programa de planejamento de como imaginava que o cinema brasileiro deveria ser realizado dali em diante. A certa altura, buscou justificar-se, ao que parece, imaginando certos posicionamentos de Bernardet, por ter realizado *Terra...* da forma como o fez. Vejamos a estes escritos de Glauber:

Querido Jean-Claude

Somente agora, devido ao PE, consegui seu endereço fixo, pois você, como bom francês errante, não para de Brasília a São Paulo e eu não sabia onde estava chegando. [...] O motivo desta carta seria mata saudades, uma vez que não nos vemos há muito e pouco conversamos. Para lhe perguntar pelo livro [Brasil em tempo de cinema] e sugerir que o envie para os seguintes crítica na França [...]. Sobre *Terra em transe*, cuja opinião tua não sei até agora, espero que tenhas cometado no livro. Se não deu tempo, te peço para me mandar uma ligeira carta dizendo o que achastes, pois, como você foi das poucas pessoas que leu o roteiro original, tua opinião me interessa muito. Espero que não tenhas trabalho com isto. Se vai sair no livro, eu espero para ler.

[...]

Não vi nada de bom, a não ser o estertor final do velho cinema de Bergman, Antonioni, Resnais, Visconti. A tentativa que eles fazem pra ser modernos é suicida. *La chinoise* me parece que será o manifesto maoísta de Godard, já delineado pelas posições avançadas de *Made in USA* e *Duas ou três coisas*. Vi tudo de Buñuel. Quando a gente vê o conjunto de *Chien andalou a Belle de Jour* é que ele é o melhor mesmo, o único imperturbável. Buñuel é, inclusive, o CINEASTA LATINO, pois a violência da denúncia e a força anticonformista de *Olvidados*, *Nazarin*, *Ambiciosos* e outros todos é atual, válida e profunda. Chegou a hora do terceiro mundo, do cinema revolucionário do terceiro mundo. Acho que a ação tem de se dar no plano didático, através de documentários, e no plano da expressão, através de filmes que sejam revolucionários, na sua própria práxis, como foram os filmes russos de Eisenstein. Sou e continuo sendo cada vez mais contra o cinema de denúncia, discursivo e psicológico. Quando digo contra, não é que seja contra que outras pessoas façam. Sou contra eu fazer. Minha ideia agora é que não podemos fazer um cinema revolucionário numa linguagem velha. A linguagem velha, para mim, é o compromisso com o realismo flaubertiano, com o teatro Gorki-Tchkov-Shaw, com a estética de Lukács. O cinema tem de entrar no território da linguagem como a América no território da revolução. Sinto que isto se aproxima. A boa consciência gerada por uma arte que se diz de esquerda porque comunica usando a velha linguagem é o pior. [...] comunica. Mas comunica o quê? O otimismo, o moralismo pequeno-burguês, os valores de uma sociedade apodrecida. [...] conformista, alegre, por isto comunica. Comunica e aliena. Comunica e silencia. Comunica e colabora com o status. Toda a esquerda festiva louvou [...] e ninguém ousou criticar este terrível aspecto. O mal nos ronda, a mim e a você e aos amigos. Mas temos que gritar. *Terra [em transe]*, pra mim, foi uma ruptura consciente, parto a fórceps, aborto monstro, qualquer coisa que pudesse ser desastrosamente polêmica, em vários níveis, do político ao estético, *Terra* é a minha visão, é o pânico de minha visão. Não sei o que você acha disto. [...] A grande chance e opção do cinema novo é justamente esta: incorporar a problemática brasileira num nível de expressão revolucionária e ferir o público. As massas alienadas pela imagem do imperialismo [...]. Mas se a ferimos, em cargas pesadas, ela reage, se bem que em minoria, mas a abertura de *fronts* polêmicos são (sic) mais incendiados e duradouros. No outro plano, só acredito em filme didático, 10 minutos, 16 mm, para ser exibido no meio das favelas ou dos camponeses. Nada de fazer drama de camponês para burguês. Tem-se que ir lá, porque com a burguesia, para mim, terminou o tempo do diálogo verbal discursivo [...].

[...] receba um abraço distante, inconstante, fraternal mas sempre fiel do teu
Glauber (Ibid., p. 281-282).

Vê-se, por essa passagem, como Glauber tinha, no fundo, esperanças de ser reconhecido como o cineasta da *língua* revolucionária, por excelência. “Revolucionário na própria práxis”, como escreveu tomando o cineasta construtivista russo Sergei Eisenstein como modelo para si. Queria, com tudo isso, criar uma impressão atravessada ao imaginário de Bernardet, a fim de que o crítico, ao escrever sobre *Terra em transe*, visse aí um sinal dos novos tempos, realizado. Algo des-alienante. Que desse voz a novos valores para a sociedade (qual sociedade?). Que tivesse a força de um ato de rompimento ao *status quo*. Um grito polêmico. Uma visão lúcida e madura.

Vê-se, também, tanto ao final daquela primeira carta (de 1963), como desta segunda (1967), como a despedida é sempre em tom revelador daquilo que Lacan (1998, p. 562) nomearia como “amôdio”. Sente-se, pois, um carinho raivoso, um ódio amoroso que se dirige ao Outro. Aqui, valerá a pena fazer voltar à esta cena, com *Brasil em tempo de cinema*, para ver a quais perspectivas Bernardet endereçou seus questionamentos que, depois, certamente Glauber viu. Comentando os caminhos que o cinema brasileiro que pretendia analisar a fundo a classe média seguia nos meados dos anos de 1960, a certa altura de seus ensaios surge um questionamento, cuja correlação com as questões colocadas por Glauber Rocha, na carta que vimos agora, é clara:

Uma outra tendência que parece delinear-se é infinitamente mais estimulante e poderia ser qualificada de realismo fantástico ou “realismo poético revolucionário”, conforme a expressão de Glauber Rocha, que, mais uma vez e mais uma vez em função de seus próprios filmes, aponta o caminho. Que filmes, que estilos, que modos de expressão virão encobrir essas três palavras? Não é possível sabê-lo agora. Uma certa ideologia e um certo programa de ação fracassaram, e permanecem e agravam-se os problemas que os motivaram. Nessa situação, o cinema que se inspirou nessa ideologia e nesse programa não pode deixar de sentir-se também em parte fracassado. É como se diante desse fato os cineastas passassem a transpor a realidade brasileira ao plano do fantástico, não para mitificá-la, mas para levar suas contradições, sua violência e consequências ao absurdo, pois só o absurdo e a violência poderão dar conta da realidade absurda e violenta que vivemos. O fantástico como explosão libertadora – mas no plano do realismo.* O primeiro filme que poderá realizar-se nesse tom é *Terra em transe*. Mas essa tendência já está presente nos dois filmes anteriores de Glauber Rocha; em *Barravento*, no papel da natureza, por exemplo; em *Deus e o Diabo na terra do sol*, impregnava quase todo o filme: o ritual da morte no Monte Santo, a dupla personalidade de Corisco, o saque da fazendo, a música de Villa-Lobos, o gosto pela violência e o grandiloquente já estão no caminho do fantástico. Mas prenúncios dessa tendência podem ser adivinhados em outros filmes, principalmente no gosto pelo espetáculo ostentativo para salientar mais seus propósitos ou para *distanciar* os espectadores das personagens e das situações [...]. Uma série de recursos artificiais faz com que o espectador assista não à estória que conta o filme, mas sim a um espetáculo baseado nessa estória (Bernardet, 2007, p. 156-157).

* Neste ponto, embora não vá desdobrar essa questão, nesta tese, não consigo deixar de pensar uma correlação possível com as questões, entre certo marxismo (realizado no Brasil como recepção da leitura da obra Marx) e o surrealismo francês (como lido pela literatura fantástica latino-americana), pontos esses em que toca a obra de Michael Löwy (2002), por exemplo. Este assunto ficará aqui apenas registrado como sugestão a pesquisas futuras.

Se, então, por um lado Bernardet via potencialidade e convergência nos filmes de intenções revolucionárias pelo ato de exaltar o absurdo do Brasil por parte de Glauber, por outro, ao aproximar aquelas suas obras do que já se fazia ver em termos de “gosto pelo espetáculo”, do comum, que já apontava para o “gosto pela violência” apresentando aí, mesmo que com resultados às avessas, como o distanciamento do público de uma identificação com os personagens, o “caminho do fantástico”, pode-se imaginar que Glauber Rocha não viu satisfeito.

Acompanhando ainda a esta troca de (in)correspondências *intensionadas* entre Bernardet e Glauber, já no dia 25 de outubro daquele mesmo ano, isto é, 1967, o crítico endereçou sua letra ao cineasta chamando de “Glauber querido”, sem nenhuma vírgula, o que dirá, talvez, de seu Glauber como idealizado – mas, enfim, escreveu, e a certa altura desta carta, questionava, em tom menos preocupado que o do cineasta sobre seus filmes, acerca da recepção de sua obra, há pouco lançada, *Brasil em tempo de cinema*. Vejamos mais de perto como Bernardet escreveu sobre isto:

Se você já recebeu e leu o *Brasil em tempo de cinema*, diga o que você achou. Aqui em S. Paulo foi o maior silêncio: até hoje não saiu nenhuma crítica, nem resenha, nem registro nos lançamentos do mês. No Rio, a pichação foi geral: sou um indivíduo desprovido de sensibilidade; elaboro na minha cabeça belíssimos esquemas em que boto a realidade a tapas; sou politicamente irresponsável; sou contraditório (principalmente na primeira parte do livro, que é péssima: cheia de falhas graves) e, quando não sou contraditório, me limito a dizer o óbvio; faço apenas crítica destrutiva, quando o cinema novo precisa de crítica construtiva; me nego a levar em conta a juventude dos diretores que fizeram os filmes que abordo. Em conversas particulares, muitos jovens falaram coisas interessantes sobre o livro. Alguns cineastas também, Saraceni [...]. Os universitários estão gostando. O livro tem boa saída (Rocha, 1997, p. 296).

Jean-Claude Bernardet encerrou a esta correspondência a Glauber Rocha, escrevendo:

Tchau. – Continuo preocupadíssimo com *Terra em transe*. TT foi o centro do curso que dei na Escola de Comunicações da USP desde agosto e que vai se encerrar na 2ª quinzena de novembro. Na fita encontramos todos os problemas ou ecos dos problemas que nos preocupam fundamentalmente. É até hoje a fita mais radical que se fez sobre o conjunto da cultura brasileira. Reli o roteiro que você me emprestou. A versão definitiva é infinitamente melhor. O roteiro é mais preso àquilo que motivou a fita: o episódio 1964 e o que precedeu, mas a fita ultrapassa o seu ponto de partida. Você é uma presença necessária na América Latina. Um grande abraço.

J.-Claude (Ibid.).

A essa ordem de questões segue-se, mais uma carta, então escrita por Glauber a Bernardet, desde Montreal, no Canadá, em data infelizmente imprecisa, mas ainda no ano de 1967. Nela é possível perceber que Glauber já leu *Brasil em tempo de cinema* de Bernardet (2007) e, embora exalte dizendo: “Você está certíssimo em suas críticas e isto me deixa feliz principalmente

por ver que você está tão lúcido a respeito de tudo" (Rocha, 1997, p. 302), descreve, de modo didaticamente enumerado, suas (in)correspondências a Bernardet, e um modo de ler seu filme. Isto, claro, muito a despeito de ter dito, como se desse um passe atrás: "Esperava mesmo que você me esculhambasse" (Ibid.). Vejamos de perto os oito pontos enumerados por Glauber.

- 1) *Em realidade, nos alimentamos em metáforas.*
 - 2) *Terra em transe* é um *documentário sobre a metáfora*. Crítico, e mais do que isso, dialética da metáfora X realidade. Uma chave: ópera e metralhadora. Final: depois da música, que *aliena*, vêm as balas, que nos sugerem a realidade. Não *viu* nem *ouviu* quem não quis.
 - 3) Quem me chama de *caótico* é louco. Quem pode *LER* um filme, pode ver que *Terra* é *FRONTAL* nos enquadramentos e direto, elíptico na montagem. As repetições, é uma *redundância* necessária, a reflexão dialética sobre a cena. O filme é *SIMULTÂNEO* e não *PARALELO*. Toda *simultaneidade* é complexa. A análise de Chamie é interessante. Apenas, *nunca* li Neruda, Jorge de Lima sim e M. Faustino. Mas *não há influência* de Jorge de Lima. Em Jorge de Lima há o culto da metáfora. Em *Terra* há sarcasmo, ironia, virulência. *Terra não é metafórico*. É um filme realista. É como se fosse um documentário de TV *sobre uma ópera*. Este "documento" em si, soa como *METÁFORA*, mas na medida em que toda obra de arte é uma *metáfora*. Quando montava com Escorel, falávamos em "MONTAGEM PARABÓLICA", *Parábola* era o método de Cristo. É diferente da fábula, como *Deus e o Diabo*. A *parábola* aqui funciona como a dialética da fábula até a *extrapolação* final. Você tem razão: impossível chegar à realidade. O *desafio* abriu certa brecha da análise das Esquerdas e ninguém entendeu nada. A nós deve interessar uma *ESTÉTICA AGRESSIVA*.
 - 1º) Violentar o gosto da classe média
 - 2) Oferecer conteúdos/práxis arrasadores
 - 3) A reflexão após o filme e não a *digestão* durante o filme
 - 4) *Todas mulheres comunica. M. comunica o que?*
 - 5) C. Novo comunica? A educação vem depois da revolução. Antes da revolução há agitação e politização. Agitação e Cinema Novo. Politização é tarefa de filme *didático*, documentário científico em várias escalas que deve se exibido *para as classes pobres* e não para a burguesia esquerdizada. E assim por diante.
 - 6) Cinema Novo é *um processo* cultural e por consequência político.
 - 7) A prova de que os filmes bem ou mal se pagam é que todo mundo continua a fazer filmes. Basta fazer hoje uma *estatística* da produção. *Terra* vendeu já para 6 países e tenho ganho lucros [...]. *Caótico* é quem não tem a tua (ou a minha) *lucidez* para analisar a situação.
 - 8) Gostaram de *Deus e o Diabo* por causa da retórica tradicional. E *Deus e o Diabo* não é uma reflexão radical.
- Eu prefiro *Terra em transe* e uma das minhas frustrações era ver a alienação aplaudindo *Deus e o Diabo*. *Terra* é uma volta a *Barravento*. Não é romântico. É amargo, sem reconciliação e assim por diante (Ibid., p. 302-303).

Glauber Rocha encerrou a esta correspondência a Jean-Claude Bernardet, escrevendo:

- Não vi ainda os *Nares*. Estou interessado nos teus projetos com Person e depois em você quando dirigir. Godard disse que hoje qualquer atividade cinematográfica é *fazer cinema*. Você vem fazendo cinema há muito tempo (e excelente!!!), agora chegou a hora de fazer filmes. Tua carta me fez bem. Gostei de te reencontrar lúcido e inteligente. Depois te escrevo mais dando meu novo

endereço. Abrace o Person e a todos. P. Emílio me falou bem dos *Naves* [...] (Ibid., p. 303).

Bernardet e a realização da imagem invertida de Glauber como efeito de estilo

Seguido este percurso que revela pelo menos parte da historicidade das trocas de (in)correspondências entre Jean-Claude Bernardet e Glauber Rocha, como enxergar o seu efeito de estilo em uma forma sensível de história? A esta pergunta poderíamos responder: uma das faces do imaginário desse simbólico “Cinema Novo” que então se formulava para o Brasil, surgiu a partir da realidade da publicação de ao menos duas obras que comentamos – *Brasil em tempo de cinema* de Bernardet (2007), lançada em 1967, mas escrita para ser publicada em 1965; e *Revisão crítica do cinema brasileiro* (2003), lançada em 1963. Evidentemente, seus autores as escreviam simultaneamente, e a partir de certo repertório comum de sensibilidades e de questões sociais. Como que em diálogo. Dirá Lacan (1998, p. 9): “o estilo é o homem a quem nos dirigimos”.

As portas da percepção sobre o que era esse “Cinema Novo” foram abertas, entre outras, é claro, no tempo daí decorrente, mas, primeiramente, por essas obras de Jean-Claude e de Glauber. Sobretudo Bernardet, ao mesmo tempo em que se fazia crítico, debruça-se sobre os filmes tocando sua textura e avançando pelas frestas que permitiam *dedobrar* sua linguagem do texto aos filmes e vice-versa, criando nesse vaivém, entre condensações metafóricas e deslocamentos metonímicos, os grãos da letra com a qual lemos como que por imagens. Nesse mergulho, o crítico buscava afetivamente, por uma espécie de estilística *imprópria*, captar nas suas palavras o pensamento (análise da significação ideológica da classe média do Cinema Novo) dos filmes, abraçando-os com suas próprias contrariedades. Esta é tensão presente naquelas cartas.

Sua leitura, como da época, como crítico *no seu tempo*, centrava-se no âmbito do político e do sociológico. Mas isto era *realizado* por Bernardet diante do Outro como se vivesse *nele* mesmo os filmes indo, dessa forma, além dos filmes. Sua experiência de escrita era uma experiência amorosa. *Amo o cinema*, já dissera, um dia.⁵⁴ Um pouco, quem sabe, como Roland Barthes (2018) *dedobrou* a linguagem quando escreveu seu *Fragmentos de um discurso amoroso*. Bernardet escrevia implicando-se num texto-filme, cinematográfico como talvez só na Literatura o sentimos assim: em um Proust, em uma Woolf, em um Joyce se bem traduzido. A quem leu o livro, na época, como abundam hoje depoimentos (Pinto; Margarido, 2017), a coisa toda se

⁵⁴ Cf. página 18 desta Tese, sobre o aludido texto “Amo o cinema”, publicado em *Delírio*, em julho de 1960.

passava um pouco “como nos diz Carlos Fuentes, o romancista mexicano: se o tempo da escrita tendo ao finito, o da leitura tendo ao infinito” (Mourão et. al., 2007, p. 101).

Dito isso tudo, o efeito de estilo de Bernardet se daria a ver, mais tarde, quando o próprio Glauber Rocha, ao recompor sua personagem de Antônio das Mortes (interpretada por Maurício do Vale), de *Deus e o Diabo...*, já então em 1969, no seu novo filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, a realizaria, desta vez, optando pelo popular-revolucionário, professando abertamente uma escolha, como se numa resposta ao diálogo aberto por Jean-Claude Bernardet. Isto seria então o ato do *real* impacto da crítica intervindo diretamente no mundo do cineasta. A expressão com a qual descrevo esta passagem – *como se... numa resposta ao diálogo* – é aí fundamentalmente importante, já que essa é a estrutura ficcional de uma verdade histórica. Como ainda veremos, a operação de ficção é um dos modos do entrelaçamento do Real ao Simbólico.

Para fechar este tópico, fazendo agora outro laço significante, poderíamos ainda refletir, pensando desde as potencialidades e limitações do *impróprio* método de abordagem da textura filmica em *Brasil em tempo de cinema*, por Jean-Claude Bernardet (2007), questionando: hoje

[...] quando vemos a proliferação dos temas sobre a violência urbana que parece ser o mote em evidência nos produtos audiovisuais contemporâneos, não deixamos de pensar que, em alguns casos, neles, no fundo, tais modelos de representação são mais projeções de preocupações de uma classe média determinada, do que, verdadeiramente, das classes de excluídos com as quais só podemos nos identificar, talvez, nos solidarizarmos, projetando sobre eles nosso imaginário, tentando mitigar uma parcela das responsabilidades ou culpas sentidas (Mourão et. al., 2007, p. 101).

Parte III

Uma “estilística dos afetos” (De Certeau) nos escritos de Bernardet

A forma como Jean-Claude Bernardet escreveu, ao longo de sua trajetória, como crítico e ensaísta que se fez historiador do cinema brasileiro, sobre Outros, certamente traz consigo a configuração de uma estilística, entre seu imaginário, o mundo simbólico e o Real impossível, do qual vale a pena abordar em um exame também inspirado na psicanálise – e aí, em um entremeio, desde S. Freud e J. Lacan. A teorização sobre este assunto em relação a pelo menos alguns escritos, algumas passagens publicadas de Bernardet é, até aqui, salvo melhor juízo, ainda inédita. É claro que não pretendo buscar tratar de forma exaustiva ao tema. Mas sugerir-lo, dizê-lo, já é dar um passo em direção a essa espécie de *salto no vazio*, como em Yves Klein, que vimos anteriormente. É tratar – lembrando aqui que “cura” em psicanálise vai ao encontro do sentido de

“curadoria” do que nos afeta no tempo – de algo até aqui *impossível*, já que ainda não dito nem manifesto. Sob este aspecto, vale a pena reconhecer que “curar” não tem sentido nem religioso, tampouco médico, mas é, aqui, sobretudo, compreendido a partir de sua perspectiva filosófica.

Cura (*epimeléia heatean*), para os gregos, ou *cura sui*, para os latinos, é uma experiência transformativa, geralmente envolvendo o diálogo entre um mestre, cujo protótipo é Sócrates e um discípulo, cujo exemplo clássico é Alcebíades. A cura é um trajeto ético, no qual se analisa a posição do sujeito diante do outro e do mundo, mas principalmente a posição de poder de alguém tematizada desde o início, pela demanda a um mestre, suposto saber bem governar. Examinar seus próprios sonhos, meditar sobre seus medos fundamentais, examinar a origem e a função das ideias que nos assediam, analisar nossos laços de amizade ou de inimizade, adquirir algum domínio erótico sob si, escrever sobre a unidade de nossa vida, ponderar sobre a inclinação para certos afetos, como o ódio e a emulação, são exemplos de práticas que compunham o cuidado de si. Característico da experiência ética da cura é o exame prudente (*sophrosine*) de como a enunciação da verdade sobre nosso próprio desejo, por meio da fala franca (*parhesia*), ou sobre nosso próprio destino, no caso da tragédia, transforma aquele que a enuncia (Dunker, 2018, p. 1).

Esse tipo de entendimento sobre o *tratamento* das questões que *vêm* a um sujeito, o que implica refletir sobre suas próprias experiências transformativas no decorrer de sua existência, nos abre uma possibilidade de interpretação acerca do modo como Bernardet escreve do que está escrevendo, como escolhe dizer sobre suas escolhas e assim por diante. Questão ética do sujeito e que se volta sobre si mesmo, como que fazendo dobra na linguagem e criando aí uma passagem para algo além do que, aparentemente, está sendo, de modo simples e translúcido, manifesto e que pode ser apreendido por todos... *mas não por qualquer um e, sim, na relação com o Outro*. São os afetos – entendendo aqui que afeto é o que nos afeta – que compõem a estética de um estilo de escritura em que, por meio da letra, o sujeito faz sua inscrição no Outro. *Corpus* que se implica.⁵⁵

O estilo de Bernardet, neste sentido, é uma obra aberta. Poderíamos começar essa conversa com a observação de seu movimento de vida, *de fora para dentro* dos filmes. Bernardet é ator desde 1968, pelo menos. Já participou e ainda hoje participa, como ato, de diversas realizações do universo cinematográfico e audiovisual em geral. Atitude de quem se deixa penetrar pela obra em processo, pelas imagens e imaginários simbolicamente instituídos que lhe atravessam. É um homem de escrita que, em determinado momento da vida, se viu no entremeio que faz dobra da linguagem na passagem do escrito à imagem do cinema. Nos anos 1960, chegou a dirigir uma obra: *São Paulo Sinfonia e Cacofonia*. Estava aí, também, dentro do cinema, assim

⁵⁵ A utilização do termo estética é comumente mais associada ao campo da arte e dos objetos artísticos. Mas o conceito pode ser abordado por outros caminhos. Talvez, seja instrutivo lembrar: “A Estética nasceu como um discurso sobre o corpo. Em sua formação original, pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten, o termo não se refere primeiramente à arte, mas, como o grego *aisthesis*, a toda região da percepção e sensação humanas, em contraste com o domínio mais rarefeito do pensamento conceitual” (Eagleton, 1993, p. 17).

como quando escreve se deixando impactar de tal modo pela textura filmica, que sua experiência desde a escrita sobre as imagens o modifica, às vezes, a ponto de colocá-lo em crise existencial.

Quando se aventurou a uma escritura filmica foi com a intenção primeira de realizar um filme que fosse “cortante como o fio de uma navalha” (Mourão et. al., 2007, p. 105). Um corte de estilo que levasse de volta ao mundo, a uma São Paulo em que vivia, a sua crueza nua. Se Bernardet era crítico da noção de autoria no campo do cinema, não teve dúvidas de por onde penetrar, ainda mais a fundo, talvez, na seara cinematográfica quando, impedido pelos militares de assinar direção ou co-direção, e até suas críticas (em 1968, sobretudo, cabe dizer que publicou em jornais alternativos textos seus, sob o pseudônimo de Carlos Murao), enveredou-se no caminho da escrita e pela figura de roteirista (Ibid., p. 129-144). Dar letra à imagem/imaginação.

Como estratégia de sobrevivência, mas também com um sentido de refletir sobre a situação de certa curadoria dos afetos que atravessam a existência, e que, em certo sentido, a conformam, Bernardet, a cada momento, criou e recriou lugares de fala e de escrita e de escuta. Lugares desde os quais pôde, a cada vez, enunciar, diante do Outro, suas verdades de modo afetivo. Foi então o teórico que se aventurou pelas imagens (de fato, como Glauber Rocha, Bernardet talvez fosse antes de nada mais um homem de escrita); pela atuação (experiência de fazer atos transformativos de si através de personagens, de Outros, como curiosidade existencial), enfim, isso tudo revela alguém cujo estilo do tratamento (da “cura”) de si, diante do Outro (do mundo, em uma só palavra), implica o próprio corpo atravessado por afetos que se dão a viver.

Parece que o que Jean-Claude Bernardet intencionou buscar, até hoje, foi, amplamente, algo do *real perdido*. Em um depoimento do diretor de produção daquele aludido filme de Bernardet *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia*, Joel Yamaji, é justamente este o assunto que vem à cena:

Viver o cinema na vida, como estratégia de viver num mundo, às vezes, inóspito como o nosso. Reinventar o método de análise, o objeto de análise, superar o campo entre o observar e o fazer, entre a tela e o real, vivenciar a doença da humanidade em sua própria carne. Conhecedor de sua dor, passa a ser senhor de sua própria vida, de seu jeito de ser. Em seu filme, *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia*, feito de retalhos dos diversos filmes sobre a cidade de São Paulo, onde vive e trabalha, lembro-me de que fazia questão, em especial, de incluir duas cenas de filmes, uma das quais me recordo de modo bastante nítido, uma cena de *Noite Vazia*, de Walter Hugo Khouri, 1964, o outro talvez fosse *Lição de amor*, de 1975, de Eduardo Escorel: eram cenas de movimentos de recuo da câmera, em *travelling*, onde personagens femininas – no caso do filme de Khouri, duas mulheres (Odete Lara e Norma Bengell) – eram vistas como sendo abandonadas, deixadas pela câmera que se afastava até perdê-las de vista. Alguns anos depois, ao entrevistá-lo, por ocasião de um outro trabalho, ele dizia à câmera lhe ser *Roma, cidade aberta*, de Rossellini, 1945, um filme de horror, pois o vira num navio, criança (talvez, sua mais remota imagem do primeiro filme que vira) quando refugiado de guerra. Depois, mencionava o fato pessoal de ter sido afastado da mãe, nesse período: de ter partido com seu pai em um carro, em sua terra natal, então ameaçada pela guerra, e de ter visto, através da

janela traseira do carro onde estava, a imagem de sua mãe sendo deixada para trás. Naquele momento, não lhe havia sido dito que ele, dela, estava sendo afastado, mas que se tratava, – mais ou menos como lembro de sua narração – “apenas de uma viagem que ele faria com seu pai.” Nesse momento, pude compreender o sentido daquelas imagens – (das mulheres sendo deixadas) – no filme, sua projeção talvez inconsciente, toda sua luta para realizá-lo e conclui-lo: o filme, feito de colagem de pedaços de outros filmes, com que ele se entrelaçava em sua vida, fazendo, desses filmes, os pedaços de sua própria identidade reconstituída (Mourão, et. al., 2007, p. 106-107).

Mas esses são só exemplos de algo que, como se sabe, já estava presente em Bernardet. Lembraria novamente, aqui, de quando Glauber Rocha (1997, p. 303), em uma carta a Bernardet, escreveu: “Godard disse que hoje qualquer atividade cinematográfica é *fazer cinema*. Você vem fazendo cinema há muito tempo (e excelente!!!), agora chegou a hora de fazer filmes.” Bem, se uma das modalidades de entrelaçamento do Real com o Simbólico, para Lacan (1996), é justamente a via metafórica, para Bernardet era a ficção que fazia esse laço do sujeito pela linguagem entre um imaginário, um simbólico e o seu real perdido. Como disse certa vez: “Fazer crítica de cinema, é como escrever ficção” (Mourão et. al., 2007, p. 105). E, de fato, a maior parte dos escritos de Bernardet ao campo do cinema, como crítico e ensaísta que se fez historiador se realizam desta forma. Essa é uma espécie de “estilística dos afetos” em Bernardet.

Antes de demonstrarmos pelos menos dois exemplos que elucidam esta questão, gostaria de apontar que na seara da historiografia será Michel de Certeau (2011, p. 307-384) quem, talvez, primeiramente, se perguntou o que fez Sigmund Freud da história, pelo exame das “escritas freudianas”. Sem, no entanto, desdobrar demasiadamente o percurso desses questionamentos aqui, De Certeau irá afirmar que o que Freud operou no campo científico, principalmente, com relação às pretensões positivistas de uma objetividade excludente de quaisquer traços subjetivos, foi precisamente o retorno dos afetos. Não é diferente disso o que observamos em Bernardet. Para De Certeau (2012, p. 103), “com Freud, esse eliminado da ciência volta a aparecer em um discurso”. De modo significativo, “o freudismo devolve a pertinência, simultaneamente, às paixões, à retórica e à literatura [...] excluídas, conjuntamente, da científicidade positivista.”

Esse retorno, em Freud, se dá pela via do inconsciente, como sabemos. Bernardet, leitor do universo freudolacaniano, vai operar simetricamente nas análises que realiza, como Freud, e depois Lacan, com relação à clínica psicanalítica e aos objetos de cultura. A técnica da cura na psicanálise parte da premissa do despertar no(a) analisando(a) os afetos condensados ou deslocados como se apresentam pelas associações entre certas representações. Do mesmo modo:

[...] na cura conduzida por ele ou no texto que ele redige, Freud, enquanto psicanalista, tem sempre a precaução de “confessar”, como ele diz, qual é sua reação afetiva em relação à pessoa ou ao documento em análise: ele fica

perturbado diante de Dora, assustado pelo *Moisés* de Michelangelo, irritado pelo Jeová bíblio, etc. (De Certeau, 2012, p. 104).

Ou seja, para Freud e Lacan parece não fazer sentido que a um enunciado corresponda um lugar vazio de sujeito, o que a ideia de científicidade objetiva só faz por reforçar. “O que é pressuposto por Freud, diferentemente dessa norma, é que o lugar do locutor, além de ser decisivo em uma rede conflitante de ab-reações, é especificado pelo afeto” (Ibid.). O que é, portanto, dissimulado pela oficialidade e formalidade do discurso científico comum, retorna à cena, com Freud: a própria historicidade do lugar desde o que o sujeito está sujeito à linguagem. Terá, por isso, valor positivo o discurso *romanceado* que se confessa como realizado subjetivamente. O que está sendo recusado aí, numa subversão do quadro tradicional, é o sentido que geralmente o campo científico dá sobre o que é ficção. Essa sub-versão é operada, enfim, denotando à ficção substancialmente o caráter então de “um saber ‘atingido’ por seu outro (o afeto, etc.), um enunciado privado de sua seriedade pela enunciação do sujeito locutor” (Ibid., p. 105). Um discurso cuja verdade do saber sobre o Outro é *tocado, ferido* pelos afetos.

O “problema do estilo”, em meio a isso, é colocado por Lacan (1975), como um conjunto de questões, na realidade, “sempre insolúveis para qualquer antropologia que não venha a libertar-se do realismo ingênuo do objeto” (p. 333). O estilo, no texto, é lugar afetado pelo Outro, e ao mesmo tempo marca seu lugar de produção. Essa *estilística dos afetos*, como a antiga retórica, analisa ou pelo menos acompanha a dinâmica entre afetos confessados ou disfarçados, “ela analisa, de fato, as modalizações do enunciado pelas situações de fala [*parole*]; ela cria uma ‘linguística da fala’ a partir de um equivalente – atualmente pensável – do que era a antiga teoria das paixões” (De Certeau, 2012, p. 106). Evidentemente, não se elimina o *lugar* desta relação:

A coincidência surpreende: por exemplo, a relação com o texto não eliminará da análise a transferência que articula qualquer relação do analista com o analisando? Será possível ler um texto como se este estivesse deitado no nosso divã? Na verdade, o próprio Freud não se incomodou em passar, com frequência, esse Rubicão, desde a análise de Schreber, feita exclusivamente a partir do texto, até o exame de um grande número de documentos literários, históricos ou antropológicos. De fato, esses trânsitos da cura para a leitura questionam a “recepção” analítica da obra literária e, reciprocamente, a passagem da experiência oral para a produção escriturária no próprio psicanalista. O escrito é o efeito e a ficção da relação (De Certeau, 2012, p. 215)

Em Jean-Claude Bernardet o que vemos também, em absoluto, é um lugar vazio conferido ao sujeito *da* linguagem na nodulação entre o *seu* imaginário e o mundo simbólico social dos significantes operantes. Um exemplo pode ser dado, a fim de demonstrar esta ordem de questões. Ao escrever seu ensaio em relação a *Cinco vezes favela*, produzido pelo Centro Popular

de Cultura da União Nacional dos Estudantes, do Rio de Janeiro, em 1961/1962, Bernardet deixou ver seus afetos na dinâmica entre significantes de uma conversa com Leon Hirschman.

Cinco vezes favela, como se sabe, é um filme constituído por outros – outros cinco: *Um favelado*, de Marcos Farias, *Escola de Samba Alegria de Viver*, de Carlos Diegues, *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges, *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, e *Pedreira de São Diogo*, de Leon. Nossa crítica começa sua interpretação dessa obra filmica, aliás, reproduzindo uma impressão comum a Glauber Rocha, a qual já citamos anteriormente. Glauber considerava o filme ruim. Bernardet, talvez em correspondência ao que Glauber já havia dito e escrito sobre o filme, dirá:

Filme ruim, é uma das experiências, de todos os pontos de vista, mais reveladoras do cinema brasileiro, pela atitude excessiva que presidiu a sua realização. Aliás, diga-se de passagem que o excesso, o radicalismo, teve sua função didática na evolução do cinema brasileiro, pois agitava e provocava debates entre pessoas que posições mais equilibradas teriam deixado indiferentes: esse foi um dos papéis de Glauber Rocha, cuja câmara-na-mão rompe brutalmente com toda uma tradição cinematográfica, ou cuja *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963) arrasa ou elogia arbitrariamente filmes e diretores brasileiros. Tal radicalismo, característico da época, ajudou imensamente a evolução das ideias cinematográficas no Brasil. Esse também o principal papel de *Cinco vezes favela* [...]. Trata-se de politizar o público (Bernardet, 2007, p. 40-41).

As questões que Bernardet colocará na sua crítica à linguagem cinematográfica de *Cinco vezes favela*, como o problema de modelos de representação da realidade social só ser possível, paradoxalmente, pois, onde se representa tal realidade, esta mesma realidade falta, essas questões, depois, verá como parcialmente realizadas, satisfeitas, pela conversa que teve com Hirschman. Iremos aqui acompanhar como se dá a forma dessas questões, tal como colocadas por um Bernardet afetado pelo Outro (objeto de estudo, no caso) em discussão, com certo estilo, digamos; e a forma como em seguida foram endereçadas a Leon, e aí ao mesmo tempo reconhecidas como realizadas. Em um primeiro momento, pois, vem à tona a crítica do modelo:

[...] conscientemente, jovens diretores [...] resolvem fazer fitas que politizem o público. Todos iniciam seu filme com uma determinada visão da sociedade já esquematizada em problemas que provêm mais da leitura de livros de sociologia que de um contato direto com a realidade que iriam filmar: a favela. As estórias foram elaboradas para ilustrar ideias preconcebidas sobre a realidade, que ficou assim escravizadas, esmagada por esquemas abstratos. Não se à realidade a menor possibilidade de ser mais rica, mais complexa que o esquema exposto; a realidade não dá margem a nenhuma interpretação além do problema colocado, e chega a dar a impressão de ter sido inventada especialmente para o bom funcionamento da demonstração. É uma espécie de realidade asséptica que permite uma compreensão e uma interpretação única: a do problema enunciado (Ibid., p. 42).

Atento às questões do imaginário e da linguagem operante de alterações ao mundo simbólico entre significantes que parecem, no caso de *Cinco vezes favela*, aos olhos do crítico, dançar no interior do filme separados de seus supostos verdadeiros significados, Bernardet demonstra, nessa passagem, seu incômodo com *a fala* na realidade cinematográfica que busca representar a realidade social. Quer fazer seu leitor, por sua vez, participar de seu tecido textual, justamente, preenchendo a lacuna, trazida pelo filme, sobre o aspecto do Real que falta nessa realidade. Vozes ocultas. O filme, ao trabalhar com certos modelos sociológicos de interpretação (isto é, doação de sentidos) e, portanto, de representação da realidade social, reproduzia uma aí duplicação dessas formas de interpretação / representação já significadas, e não uma dobra pela linguagem com atenção justamente àquilo que falta no momento mesmo em que se representa. Os significantes proliferam, para Bernardet, todavia, por frestas de sentidos já dados, e entre ritos de endereços já estabelecidos e ou respostas já colocadas, perguntava-se: a qual Outro se dirige?

Lacaniano, deveria lacaniano! Precisamente, uma das formas como se pode entender a noção, o conceito, a categoria de Real em Lacan (Dunker, 2016) é considerado o que escapa lá mesmo onde buscamos definir, encontrar, apresentar ou representar algo da realidade ao Outro. É certo que a realidade só parecerá, de qualquer modo, coesa, a ponto de ser dita, se dela subtraímos seu Real. Esse Real, no entanto, que conferirá às verdades ditas pelo sujeito através dos significantes de uma linguagem, algo como um estilo, deixa-se aí, no estilo, entrever. Pelas frestas dos sentidos dados. São as condensações (metáforas) e os deslocamentos (metonímias) de uma linguagem que operar tais aberturas de sentido como via à busca do real lacaniano perdido. É sob esta perspectiva que se pode considerar a mentira da realidade portanto uma verdade.

Essas questões de linguagem colocam, ou fazem retornar *sempre ao mesmo lugar*, o Real subtraído daí mesmo: o problema da consciência que se faz da verdade de uma realidade e o que esse movimento dá a ver em termos da alienação (de si ao mesmo tempo que do mundo) do sujeito. É o paradoxo limitante do sujeito que para *falar* do mundo precisa recorrer à linguagem. A linguagem, por um lado, o limita; por outro, faz do sujeito, sujeito significante ao simbólico. Bernardet trará à tona, a propósito deste tipo de questão fundamental (!), outro comentário. E, com outra análise detida sobre *Cinco vezes favela*, vai se revelar atento a certas afinidades eletivas.

Tais posições evoluíram violentamente desde então, levando os autores de *Cinco vezes favela* a posições antagônicas às assumidas naquele filme. Longe de pensar que o problema consciência-alienação deva ser resolvido pela própria personagem, Leon Hirszman acha hoje que o melhor, para atuar sobre o público, é deixar a personagem alienada e levar tal alienação a um clímax. Diz Glauber Rocha [no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*]: “Foi Leon quem me falou que a melhor forma de causar impacto para a desalienação era deixar as personagens naquele grau de alienação e evoluir com elas até o patético, um patético que provocaria um impacto tremendo, e por esse impacto criaria uma

rebelião contra aquele estado de coisas, contra a alienação das personagens". A Assimilação da dramaturgia de Bertolt Brecht não está alheia à evolução dessas ideias (Bernardet, 2007, p. 43).

Deixando entrever aí, algo da recepção dramaturgia de B. Brecht no Brasil, por aqueles cineastas, assim como pelo grupo dos cinemanovistas, Bernardet, ao longo do seu texto, se via afetado pela questão de ter de discutir, na época, se um autor de cinema devia deixar suas questões pessoais de lado, como se fosse possível uma linguagem do cinema *realmente* objetiva, ou se devia, uma vez colocada à margem sua subjetividade, dedicar-se a filmes sobre a realidade social tomada como completamente externa ao *realizador* de uma representação. Essa questão lhe parecia absurda: "sacrificar o artista ao líder social" (Ibid., p. 44). Por este motivo, considerava "esse último era um problema dos mais graves, não apenas porque algumas pessoas sentiam-se coibidas por um princípio assim: um tal sacrifício equivaleria em parte a um suicídio" (Ibid.).

Mas, para Bernardet, a perspectiva de Leon Hirschman, lhe soava sensivelmente afinada com suas próprias ideias, ainda que de maneira latente, e não explicitamente manifesta ao público:

A primeira vez que entrei a possibilidade de *realizar-se* [tornar-se Real] essa síntese foi numa conversa com um dos autores de *Cinco vezes favela*. Conhecia pouco, naquela época, a Leon Hirschman. Falando sobre o filme de Naguissa Oxima, *Taiio no Hacaba*, Bosch e Goya, percebi o quanto Hirschman era ligado à ideia de destruição, de definhamento, o quanto era seduzido por processos de desintegração do homem, o que contrastava com a imagem de si próprio que Hirschman apresentava em público [uma persona, uma irreabilidade, digamos, como é irreal a imagem do sujeito diante de um espelho *formadora do eu*]: um comportamento dos mais racionais e equilibrados, guiado por exclusivas motivações políticas (Ibid., p. 45 – o primeiro grifo é meu; os outros, do autor).

Se é, pois, válido afirmar como queria Barthes (1970) que a crítica apenas propõe verdades se por verdades entendermos validades provisórias sobre dada situação ou tempo, é possível dizer que, com a "estilística dos afetos" desde Freud atravessando Lacan (De Certeau, 2012), o que retorna ao discurso pretensamente crítico / científico das verdades sobre uma realidade é justamente o lugar afetado do enunciador de um discurso – *sua ficção*. A ideia do suicídio dos significantes simbólicos formadores de uma personalidade interessante, diretamente, a uma imagem de si em Bernardet, e não exatamente – como projetada – a Hirschman. Poderíamos colocar a questão: a qual Outro, *realmente*, Bernardet se dirige?

A evolução no modo de encarar a realização da representação da realidade pela linguagem cinematográfica que era identificada na perspectiva de Hirschman, atravessava a Bernardet desde o seu lugar afetivo estruturando ficcionalmente uma verdade sobre o Outro. Isso se revelará, ainda, por uma passagem em que, comentando as limitações ingênuas dos realismos vigentes, vê uma fresta de luz, por entre os filmes que compõem *Cinco vezes favela*, em *Pedreira de São Diogo* de Leon:

O resultado [de mudanças ao campo cinematográfico] dependeria evidentemente de como seriam realizados tais filmes, mas os argumentos [de Hirschman, na conversa que tiveram] ofereciam possibilidades de evolução que o realismo à lá *Cinco vezes favela* impedia. Leon Hirschman já conseguira esboçar de modo sugestivo esse impasse, da luta pela sobrevivência que leva à morte, em *Pedreira de São Diogo*, pois a favela era construída sobre a pedreira. O trabalho (a sobrevivência) consistia em extraír as pedras que sustentavam os barracos (Bernardet, 2007, p. 46).

Dirá De Certeau (2012, p. 219): “Ele compõe seus romances. Dessa forma, o que lhe ‘cabe’ do que supõe no outro é algo de diferente *nele*; é uma parte de sua história ‘esquecida’ sobre a qual, aos poucos, ele fica sabendo [...]. Por Outros (o filme, o cineasta etc.). Por essas figuras de linguagem significantes que vão, ao longo de nossas vidas, ocupando, sem tamponar, o lugar da falta do sujeito, objeto *a* (como já vimos). Verdade em estrutura de ficção sobre o Outro, que além de ser o lugar, dirá Lacan (1998, p. 9), de retorno da nossa própria mensagem, de forma invertida, é lugar ao qual conferimos um suposto saber: do mundo, de mim mesmo etc. O lugar suposto saber é o lugar desse retorno em forma invertida, pois significa o não conhecido de si. Mas é desse lugar que mantém a futilidade de uma imagem irreal do Outro, ou de seu discurso, que o sujeito, pela linguagem, entre significantes, extraí a operatividade própria de uma ficção. É, para fazer retornar à a condensação metafórica do próprio Bernardet, naquela última passagem mencionada, “o trabalho (a sobrevivência)” de “extraír as pedras que sustentavam os barracos”.

Vimos, com isso, até aqui um exemplo, apenas, do modo de operação de uma “estilística dos afetos” – conceito tomado de empréstimo a De Certeau (2012, p. 102-106) – nos escritos de Bernardet. Por uma escolha que não deixa de denunciar meu próprio lugar de ficção, isto foi aqui realizado, particularmente, sobre um trecho de sua obra *Brasil em tempo de cinema* (2007). Mas exemplos abundam. E como foi dito anteriormente, compõe certo estilo a forma afetiva de relação transformativa de si diante do Outro, o modo como Bernardet realiza (= torna real) as suas escrituras. Como forma de sugestão a investigações futuras, demonstro, por fim, como Bernardet se dispõe (isto é, se desloca de posição diante do Outro) ao tratar do tema “cinema documentário” em outra de suas obras, esta publicada originalmente, tempos depois, já em 1985:

Este ensaio não é nem uma história nem um panorama do cinema documentário de curta-metragem produzido no Brasil entre 1960 e 1980 – período em que foram realizados os filmes aqui analisados ou citados [...]. O “modelo sociológico”, cujo apogeu situa-se por volta de 1964 e 1965, foi questionado e destronado, e várias tendências ideológicas e estéticas despontaram. Foi essa crise que tentei estudar aqui. Escolhi um certo número de filmes que me parecem expressar as contradições mais fecundas dessa crise. A escolha dos filmes era evidentemente delicada: os que podemos vincular à crise são mais numerosos que a minha filmografia. *Escolhi então aqueles que, por um lado, me pareceram momentos-chave dessas transformações e que, por outro, me motivaram intelectual e sobretudo emocionalmente.* Eram filmes que queria entender e

com os quais podia manter um diálogo rico – o que às vezes terá sido benéfico para meu texto, e outras nem tanto (Bernardet, 2003, p. 12-13 – grifos meus).

A inauguração de um lugar fictício para a verdade do sujeito (J. Lacan)

Retomemos uma frase comumente dita, aqui e ali, por Jean-Claude Bernardet: “Fazer crítica de cinema, é como escrever ficção” (Mourão et. al., 2007, p. 105). Evidentemente, vocês já devem ter percebido como, neste Capítulo 2, deixamos um pouco de lado, agora nesta Parte III, as perspectivas de aprofundamento teórico (Parte I) e investigação histórica (Parte II) com relação ao diálogo mais direto e impactante dos escritos de Bernardet *sobre os cineastas*; este tema porém voltará a ser explorado no afunilamento da última sobrevoada por aqui: na Parte IV. Isso, pois, tem o sentido de verticalizar o que sejam noções como estilo, verdade e ficção, a partir das *fontes* historiadas, produzidas por Bernardet, mas recriadas aqui com outro estatuto: o de *objeto*. Noções conceituais que estiveram, neste trabalho, todo tempo atravessadas por um lacanismo selvagem. S. Freud (2017) diria que este tipo de trabalho não passa uma “psicanálise selvagem”.

Como compreender a formalização de um estilo que nas suas verdades funda uma ficção? O tema do retorno de uma imagem invertida do Outro que diz algo de si não é algo estranho a Bernardet. Ao longo de sua trajetória, como já vimos, não foram poucos atos de dilaceramento aos quais buscou implicar-se, fazendo, com este movimento, uma reinvenção de sua intimidade. Em relação a este aspecto, o depoimento de Joel Yamaji deve voltar à cena da história, para que nos seja possível entrever o modo como Bernardet busca, pela linguagem, dar forma sensível ao seu estilo que, embora seja como o Real lacaniano, de difícil apreensão, se dá a ver, entrelinhas, entre significantes no mundo simbolicamente formado tendo o Outro, como lugar de uma ficção:

Nos últimos anos, [Jean-Claude Bernardet] parece ter seu interesse voltado para o campo das artes plásticas, como igualmente para obras produzidas nos circuitos da periferia paulista, além das sessões alternativas, dos curtas-metragens experimentais, das produções de alunos de cursos de cinema, ou de artistas marginalizados, para com os quais, aliás, pode se sentir, nele, uma atração de foro íntimo. Como se quisesse se misturar ao mais profundo do desconhecido, aquilo que é o desamparo e o abandono no absoluto, um pouco no estilo de Pasolini, de Jean Genet; como se deles se sentisse parte, como se com eles, pudesse reconquistar, um pouco, sua identidade. A eles, não os intelectuais de gabinete, mas o intelectual nas ruas, com os marginais na intimidade de sua obscuridade, a teoria se dissolvendo na prática da existência (Mourão et. al., 2007, p. 105).

Digamos aqui que a tessitura de um estilo formado *em dilaceramento de si* por uma estrutura ficcional da verdade sobre a realidade da vida é real e historicamente construída (em continuidades) e constituída (descontinuidades). Como bem notou Yamaji, Bernardet, nos últimos anos, tem se desidentificado por um processo imaginário mediado pela figura simbólica e social do marginal, talvez, então, de modo ainda mais evidente. Está, ao que parece, sempre em busca do tempo perdido, como na obra em que cria, pela linguagem literária, uma *autoficção*: fazendo do espaço biográfico uma ficção literária pôs-se em busca d'*Aquele rapaz* (2003).

Neste livro, Bernardet busca claramente se constituir literariamente, portanto, entre significantes figuras de linguagem, buscando apreender uma imagem do Outro (de si) do passado, numa experiência perspectiva como de retorno, pela escrita, à verdadeira realidade sob o olhar daquele rapaz. Jean-Claude em sua juventude. Como dirá Blanchot (1987), diante desta “solidão essencial”, esse sujeito, sujeito que está à linguagem, para se expressar, se faz aí mesmo, à medida em que se representa por escrito, criando então seu espaço literário e, por não dizer, biográfico. Aliás, a bio-grafia (escrita de uma vida) é, no campo científico ou no literário, um horizonte *realmente impossível* (Dosse, 2009). Mas é possível articular uma verdade em estrutura de ficção.

Ainda em outro livro *A doença, uma experiência* de Bernardet (1996), Bernardet busca realizar encontros e desencontros entre imagens invertidas de si diante do Outro significante da linguagem. O livro traz, não como subtítulo oficial, mas inscrito, logo abaixo de seu título, já na folha de rosto, a inscrição: *Ficção*. E em tratando de criar, aí também, um espaço literário a uma experiência de vida real (a da AIDS), na sua *autoficção*, novamente, o que escapa e que, no entanto, busca ser pelos significantes de linguagem representado é esse real. Há, nesta experiência literária da experiência da doença, um verdadeiro estilo de encontro e desencontro *de si consigo mesmo*, dentro de uma cidade contemporânea, de multidão, onde o homem, mesmo rodeados por muitas pessoas, *se vê* sozinho. Experiência literária do sujeito fragmentado, que se dá conta de ser estrangeiro a si mesmo e que sentem nas muitas situações da vida cotidiana que *se é* só estranhamente familiar, este *si mesmo*. Igualmente, há passagens em que busca resgatar *o* passado.

Voltando ao depoimento de Joel Yamaji, não custa lembrar que, com efeito, Bernardet foi ator, em um filme de Cristiano Burlan: *Fome* (2015). Neste filme, um homem já velho anda sem rumo pelas ruas da cidade de São Paulo, levando consigo, empurrando, um carrinho vazio (que significante!) de supermercado. É chamado pela primeira e única vez, no filme, de Joaquim. Quem interpreta esta personagem é Jean-Claude Bernardet. A história do filme fisionomiza um destino, que poderia ser uma verdade *realmente* vivida por Bernardet: Joaquim é um ex-professor aposentado da ECA – Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo (USP),

hoje apenas alguém invisível, que passa despercebido, que se confunde com o caos da cidade, alguém, enfim, que, por motivos alheios e outros, se viu completamente à margem da sociedade.

A proposta do filme é, segundo o próprio Burlan, atrapalhar, confundir a percepção de quem assiste à obra, por não saber se, no fundo, se trata de um documentário ou de uma ficção. A ficção se apropria da linguagem de documentário quanto trás depoimentos reais de moradores de rua, habitantes do centro da capital paulista. Em uma entrevista ao Canal Curta, sobre o filme, o diretor explica que “Jean-Claude ficcionaliza essa percepção a sua volta através de um professor que abandona a academia e vai morar na rua. Renega a sua própria história. E é um pouco o que ele tá [sic] fazendo, quando ele deixa de ser crítico e ensaísta e se torna ator, ele tá tentando anular uma parte do passado dele”⁵⁶. Já Bernardet diz, na mesma entrevista, o seguinte: “Eu sou uma pessoa essencialmente solitária. E é como se eu tivesse conseguido representar quase que a essência da solidão”. A ficção é, pois, um dos modos do laço entre o Real e o Simbólico.

Podemos refletir, com Lacan (1998; 1996), que essas modalizações formativas do “eu” são, pelas práticas discursivas e de linguagens variadas – literária, cinematográfica, dramatúrgica, de atuação teatral –, todas figuras do Real impossível de dizer. Por essa impossibilidade de dizer, entre significantes simbólicos, de nomear ao Real, completamente, abre-se aí mesmo, onde falta a falta da representação, o possível de um dito. Já vimos que a *fala* ou a *atuação* na realidade pela linguagem não faz mais do que prestar uma homenagem a uma frustração. Frustração que comove, no entanto, diante do Outro, já que entre nós e o mundo estamos sujeitos à linguagem. A verdade em estrutura de ficção só é dita *no sujeito* pela metade. Só o que pode é ser semi-dita. O “eu” só se forma *dilaceradamente* – sempre um *deixando de ser* para ser Outro – nessa alienação.

Não me parece ao acaso que Jean-Claude Bernardet, na entrevista ao Canal Curta, tenha dito do real impacto do filme, quando visto pela primeira vez, ao lado do diretor Cristiano Burlan, no Festival de Cinema de Brasília. Bernardet diz, no vídeo⁵⁷, que, logo após a sessão que exibiu *Fome*, saiu em crise da sala de cinema⁵⁸ e caminhou a esmo – como a personagem interpretada por *ele mesmo*, na obra – pela cidade de Brasília, até por volta das 4 horas da manhã. Para compreendermos de que se trata a estrutura ficcional de uma verdade *sobre o sujeito*, resta nos debruçarmos, por mais um instante, sobre essa noção na psicanálise de orientação lacaniana.

⁵⁶ Cf. Curta! Cinema – Fome, de Cristiano Burlan (com Jean-Claude Bernardet). 2016. 6 min, color. Canal Curta (YouTube). Disponível em: <<https://youtu.be/sqdoCBPygt8>>. Último acesso em: 31 jul. 2020.

⁵⁷ Cf. Curta! Cinema – Fome, de Cristiano Burlan (com Jean-Claude Bernardet). 2016. 6 min, color. Canal Curta (YouTube). Disponível em: <<https://youtu.be/sqdoCBPygt8>>. Último acesso em: 31 jul. 2020.

⁵⁸ *Não é esta!* a primeira vez que vimos, nesta tese, Bernardet saindo de uma sessão de cinema em crise. Ainda no Capítulo 1, à página 50, tratamos deste assunto. Na Conclusão deste trabalho retomaremos a essas crises, para falar, em diálogo com o texto “Amo o cinema” (*Delírios*, 1960), como a experiência de se deixar penetrar pelos filmes, durante uma sessão de cinema, é quase uma missa que o filme *realiza* dentro de nós pela fresta estética aberta.

A tese de Lacan (1996; 1998), se é que comprehendi bem ao seu estilo, é a de que a ficção e a metáfora são dois modos do entrelaçamento do real com o simbólico⁵⁹. Só que, enquanto a metáfora nos colocaria no registro de um saber sobre o Outro que teria efeitos no real, a ficção, por sua vez, nos aproximaria da ordem do registro da verdade – ou melhor dito: nos aproximaria da forma sensível como o real se presentifica ao mundo simbólico e social (do Outro). Afinal, se sabemos que há um hiato entre as palavras e *a coisa* – como Lacan irá, muitas vezes, nomear ao inconsciente –, bem antes, aliás, de M. Foucault (2002) se pronunciar sobre o assunto, quer dizer, desde pelo menos S. Freud (1915) e seu ensaio sobre “A palavra e a coisa”, então há, com efeito, o intransponível, que nos barra (\$) sempre, entre o simbólico e o real? Lacan (1996; 1998), até certo ponto, é cético das possibilidades de interação da linguagem com o mundo. Mas, a ideia de uma estrutura ficcional da verdade do sujeito é uma primeira ponte entre o real o simbólico.

Numa teoria lacaniana das ficções a verdade se revelaria sobretudo *como* ou *na forma* ou ainda *em estrutura* de ficção. Para Lacan (1998, p. 752), “o próprio fato da operação poética deve deter-nos, antes, neste traço que se esquece em toda verdade: que ela se revela numa estrutura de ficção”. A boa diferença que existe entre o humano e os demais animais é justamente o fato de que “o animal não *inge* fingir” (Ibid., p. 822). Um lacaniano Zizek (1999, p. 94) irá dizer que “a dimensão da verdade se abre com a ordem do discurso, que, sem o suporte das ficções, perde sua consistência”. E Lacan (1998, p. 822), que se na natureza o animal não *ingi* o fingimento, também “não deixa rastros cujo engodo consista em se fazerem tomar por falsos sendo verdadeiros” e, tampouco, “apaga rastros, o que já seria, para ele, fazer-se sujeito do significante”.

Qual não será nosso espanto ao pensarmos na atividade teatral nestes mesmos termos: o que se realiza na cena do palco, afinal, não é outra coisa a não ser *ingir* que está *ingindo*. Lembro aqui do poeta *ingidor* de Fernando Pessoa. *Finge*, mesmo dizendo a verdade. Essa verdade, por estar implicada – não em outro lugar senão – na sua fala, no seu discurso, jamais poderá ser posta de modo completo. Apenas é semi-dita. A verdade fala sempre, acho que diria Freud, mesmo quando sobre ela se impõe um silêncio ensurdecedor – como na cena censurada. Este silêncio, afinal, diz uma verdade (Orlandi, 2007). A verdade é um fantasma em seu registro alojado em disposição fluida no discurso, assim como sua emergência em estrutura de ficção. Isto, em parte, nos permite inferir *o susto* causador da crise de Bernardet ao se vir representado como fora capturado pela câmara de Burlan no filme *Fome*. Fragmento do real.

Ou, como se diria no discurso popular: a verdade dói. Lacan (1998) apresenta o sujeito do inconsciente sem substância, apenas em uma espécie de lugar numa estrutura simbólica. Neste

⁵⁹ Deste momento em diante, escreverei o Real, o Simbólico e o Imaginário com iniciais minúsculas, mesmo ao me referir às noções lacanianas.

contexto, sua afirmação dará sentido para nós: “é a ordem simbólica que é constituinte para o sujeito, demonstrando-lhe numa história a determinação fundamental que o sujeito recebe do percurso do significante” (Ibid., p. 12). “É essa verdade, podemos notar, que possibilita a própria existência da ficção” (Ibid.). No seminário *Ética da Psicanálise* (chamado *Seminário VII*), Lacan vai sustentar uma tese que engrossa o caldo da questão de uma estrutura ficcional sobre a verdade. Afinal, se o real é impossível, incorpóreo, alguns diriam até, um vazio, ou uma forma vazia, como o elemento de ficção da estrutura de um discurso, de uma *falação*, pode influir em nossos atos?

[...] é no interior dessa oposição entre a ficção e a realidade que o movimento de báscula da experiência freudiana vem situar-se. [...] Em Freud a característica do prazer, como dimensão do que encadeia o homem, encontra-se totalmente do lado fictício. O fictício, efetivamente, não é, por essência o que é enganador, mas propriamente falando, o que chamamos de simbólico (Lacan, 1991, p. 22).

A Lei moral, portanto, para Lacan (Ibid., p. 31) é o *lugar* em que o real se presentifica no simbólico. Pois bem, não é à toa que De Certeau (2012) irá dizer que ao discurso científico corresponderia toda exclusão do elemento fictício da verdade da linguagem. Porque isto que estamos considerando causa, para dizer o mínimo, um problema para os discursos que se pretendem discursos do Real – como, em alguma medida, posiciona-se ainda hoje o discurso historiográfico⁶⁰. É o caráter fantasmagórico da linguagem que permite ao homem falar do que não existe e, falando, existir e, existindo, causar efeitos como quaisquer outras coisas existentes. A ficção, sob esta perspectiva, possui semelhanças com a utopia e seu fim (Marcuse, 1969). Exemplo claro de uma figura do irreal que, embora saibamos fictício, trata-se de uma ficção plena de efeitos reais: um contrato assinado por duas pessoas e legitimado pelo discurso jurídico. A distinção, aliás, entre o simbólico e o imaginário seria, pois, daí inferida por Lacan (1996). O simbólico sendo, como por exemplo o próprio Estado, instância que implica *realmente* às pessoas.

Mas, vamos lá: o Estado existe? Existe. Existe na linguagem. E a verdade sobre a existência do Estado, bem como de seus efeitos reais sobre a vida das pessoas, não poderia ser dita não fosse a estrutura ficcional, não fosse o auxílio de ficções. Trata-se de uma existência sem corpo. Acontece que a todo momento na vida damos corpo ao impossível (Safatle, 2019). Isso, pois, nos coloca o problema (nesta tese, entre outros, claro, irresolúvel) de que essas ficções não podem ser reduzidas às impressões sensíveis quaisquer dos sujeitos; e isso modifica a compreensão que em geral temos nós historiadores com relação aos efeitos estéticos das artes. Afinal, a verdade do contrato de casamento, a verdade do amor e, nele, da relação sexual (ou seja: a ficção do prazer adequado a este ou aquele *objeto*), todas essas verdades têm sua efetividade porque operam o entrelaçamento do campo ou da ordem do simbólico com o real que escapa.

⁶⁰ Cf. sobre esse debate posto ao campo de uma teoria da história um ensaio de H. White (2014, p. 97-116).

O impossível (o real) da ficção é imprescindível à linguagem, consequentemente, diante da condição humana, à subjetividade. O que liga a linguagem ao real segundo a estrutura de ficção é justamente a verdade. Não será por outro motivo, aliás, que Lacan (1998, p. 822) viria a escrever: “Assim, é de outro lugar que não o da Realidade concernida pela Verdade que esta extraí sua garantia: é da Fala. Como é também desta que ela recebe a marca que a institui numa estrutura de ficção”. É, pois, a linguagem, afinal, que dá substância às figuras de irrealidade de que falamos. E não há outra maneira senão falar destas figuras irreais como o que de fato são: reais. Quando dizemos algo, por exemplo, como *o peso da mesa* falamos aí uma verdade em estrutura de ficção; isto porque, na realidade, o que se quis dizer, com efeito, foi que a aquela mesa era pesada. Dirá Zizek (1999, p. 94): “no momento em que subtraímos as ficções à realidade, a própria realidade perde sua consistência lógico-discursiva”. Não há transparência possível na linguagem.

A questão que para Lacan (1998) se colocará é como pensar algo real se inscrevendo, como ficção, no simbólico, sem, no entanto, que para isto seja necessário – como se diz com um ditado popular – *jogar a criança fora junto com a água do banho*. Não se curaria a linguagem do que é seu fundamento, portanto. A verdade só surge para um sujeito pelo nó que entrelaça um fragmento de real desde dentro de uma estrutura significante. A verdade só surge como ficção. Ficção é o nome lacaniano para este laço estabelecido pelo sujeito entre o real e o simbólico. Como já vimos, o real opera como um “furo no simbólico” da fantasia... (Longo, 2006, p. 49).

Mas afinal, diante disso tudo: como se *forma* o estilo? E se é que o estilo vem a ser formado de alguma forma, como poderíamos pensá-lo como forma-efeito da relação que possa estabelecer um sujeito (Bernardet) diante do Outro, fazendo nó, laço, entre simbólico e real? A pergunta que não quer calar seria aqui – se fosse o caso, não de um trabalho de histografia, mas de colocar Jean-Claude Bernardet em uma espécie de divã: o que aconteceu a Bernardet, quando, depois daquela sessão de cinema, em que *Fome* (2015), de Cristiano Burlan, filme no qual ele mesmo era o ator protagonista, foi exibido... entrou em crise? Como ele disse: “Surtei”. E assim como se não fingesse ter fingido na obra saiu a esmo por Brasília caminhando noite adentro.

Digamo-lo, desde já: o estilo é uma questão de dessubjetivação diante da *queda do objeto*.

“Estilo vem do latim stylus, que quer dizer corte, como na pena utilizada para escrever, que era também chamada de stilette” (C. I. L. Dunker)

Essa frase que ora figura como ponto de inflexão, de passagem a outra ordem discursiva, na realidade, foi escrita pelo psicanalista Christian Dunker em sua obra *Por que Lacan?* (2016). Antes da desdobra das questões até aí colocadas, nesta Parte III de Tese, gostaria de seguir

bastante de perto algumas reflexões sobre como o estilo pode tocar o real por meio de um significante da perspectiva do simbólico, e ao mesmo tempo atravessado pelo imaginário do sujeito. Desta forma, ao estilo já vimos que cabe a noção de corte: *stylus / stilette*. Ato de corte.

Essa noção de corte é bastante comum ligada à noção de estilo se pensarmos com a moda e o modo como designa certo tipo de vestimenta em comparação a outro, pelo corte do tecido. Corte de estilo pode ser entendido também como a forma como cada um de nós lida com o aspecto da separação do Outro no momento mesmo em que se dirige a esse Outro. O estilo é o modo como, diante do Outro, criamos diferenças para nos destacar dele. Se um laço social nos une aos outros, é esse corte diferencial representado por certo estilo de agir etc. que nos *forma*.

Compreendemos agora por que a mera aderência identificatória ao outro não faz estilo. Compreendemos ainda que a mera possibilidade de se endereçar ao Outro e receber dele a própria mensagem de forma invertida não faz, ou não nos dá, o estilo de como isso é feito. O estilo seria então um efeito não da identificação, mas da contraidentificação, de separação em relação à identificação, seja ela simbólica ou imaginária (Ibid., p. 29).

Para melhor compreender a essa ordem de questões, Lacan (1998) foi levado a pensar nas condições de produção do significante. “Como surge para o sujeito o significante, na medida em que o significante é o que representa um sujeito para outro significante” (Dunker, 2016, p. 29). Isto implicaria, segundo Dunker (Ibid.), o ato de problematizar a teoria freudiana do traço unário. Ao traço Freud nomeia como inscrição ou marca psíquica de um acontecimento na vida de um sujeito. Portanto, antes daquela aludida desdobra, em que pensaremos o estilo, não do homem, não sujeito, mas do *objeto* na relação com o qual um fragmento da verdade emerge em uma estrutura de ficção, iremos acompanhar algumas reflexões sobre a teoria do traço unário.

A teoria do traço unário, inscrição, marca psíquica de um acontecimento (S. Freud)

No seu livro, Dunker (2016) irá utilizar o exemplo do protagonista de Daniel Defoe *Robinson Crusoé* para abertura de uma explicação da marca psíquica de um acontecimento. A questão da inscrição, do traço unário em Freud. Esse é um bom exemplo porque, no fim, traz consigo os elementos do real lacaniano. Se é que se pode assim dizer, suas características reais. *Crusoé* encontra-se solitário, perdido, em uma ilha e, caminhando pela praia, um belo dia encontra uma pegada na areia: *Seria isso realmente uma pegada? Não poderia ser apenas um efeito contingente do bater das ondas sobre a praia?* A pergunta da personagem é, no fundo, se há um Outro que a ele se dirige. Lacan veria aí três formas de presentificação de um estilo de real nas três estruturas clínicas formuladas entre seu ensino pelos seminários e seus escritos.

Crusoé se fosse um *psicótico* (a primeira estrutura clínica lacaniana é a da psicose) responderia à marca na areia como uma mensagem diretamente endereçada para ele. Seria como a marcação de um encontro: *Encontre-me lá, amanhã!* Quando é amanhã só o psicótico para *não responder*. Na psicose há uma falha fundamental na ordem simbólica do endereçamento. Não há as funções básicas que nos permitem identificar em um enunciado suas condições de produção: eu, tu, ele; ontem, amanhã, daqui a pouco; lá, aqui, já. Essas funções, afinal, é que são responsáveis por articular enunciado e enunciação. São essas funções que permitem deduzir que há consistentemente Outro a quem nos dirigimos e de onde na ordem simbólica nos interpela. Se *Crusoé*, por sua vez, reagisse à pegada (de Sexta-Feira, outro personagem do livro) de modo *perverso* (segunda estrutura clínica) faria desta marca seu fetiche, apagando daí todas as outras marcas de reprodução ou de identificação da própria pegada. O pobre Sexta-Feira não se reconheceria mais nas próprias pegadas. Finalmente, se *Crusoé* respondesse à marca da pegada como um *neurótico* (terceira estrutura clínica) talvez se perguntasse antes quem é este Outro que deixou aí essa marca e, se é que isto é uma pegada, o que isso quer dizer... para mim? O modo de resposta diante da interpelação do mundo está no limiar da sensação persecutória da paranoíia. *Por que diabos logo eu fui me encontrar ou fui o alvo dessa marca da pegada deixada no meu caminho pelo Outro?*

Ocorre que há uma quarta forma de resposta e é o que efetivamente *Crusoé* fará: ele *apaga* a marca. Esse apagamento é que faz da marca da pegada de Sexta-Feira um traço. Desta forma, a marca é apagada e ao mesmo tempo se mantém. Um bom exemplo de traço que pode ser apagado e continua lá é o traço da letra – basta pensar no nosso alfabeto. Ou seja, trata-se de algo que, por esse ato de apagamento, pode ser então indefinidamente repetido por um sujeito. Como dissemos, este exemplo, pensar com *Crusoé* é uma boa forma de ver de que é feito o real.

O real lacaniano é tempo, não um objeto. É o tempo que demora entre a marca da pegada e Sexta-Feira, na história. A forma sensível como se poderá responder a isso toca a questão do estilo. O objeto é o veículo, digamos. É nesse tempo entre a pegada e Sexta-Feira que o real se mostra, na verdade, para um sujeito, como negação. Negação porque todas as respostas são formas de inverter a imagem ou o sentido habitual da mensagem. Afinal, o que está verdadeiramente em questão naquela marca, depois um traço, é o tempo que demora... E de qualquer forma algo importante é deduzido disto: “o real sempre se depreende de coordenadas simbólicas, no interior das quais ele pode ser parcialmente reconhecido, logo simbolizado” (Ibid., p. 31). Lacan dirá que o real é impossível, como já vimos. Afinal, “se ele é o que resta ser simbolizado ou imaginarizado, ele não pode ser representado nem fixado em uma imagem” (Ibid.). Mas o real é sempre deduzido do simbólico e do imaginário. A identificação em jogo nessa teoria do traço unário é uma identificação real (sem sujeito): o tempo até Sexta-Feira.

Já escrevemos neste trabalho, além disso, que o real retorna sempre ao mesmo lugar. Isso tem a ver com essa característica do traço, a exemplo do traço das letras de nosso alfabeto. Ao contrário do significante, o traço é estranho ao campo do sentido. Ele retorna ao longo do tempo. Mas na sua volta não vem a significar nada, não é como o que faz do significante, significante ao sujeito. Vê-se, enfim, diante de tudo, como o real é da ordem do encontro. Encontre naquela história entre *Crusoe* e a marca da pegada na areia. Ou, em outras palavras:

O encontro do real, que caracteriza tanto o trauma quanto a felicidade e ainda o destino de cada um, é o encontro contingente entre séries causais simbólicas não contingentes. Como diz Tomás de Aquino, vou até a feira porque há uma causalidade que me leva até ela. A feira acontece e está lá porque há uma outra rede de causalidades (unindo ato e potência). Mas quando vou até a feira e percebo que estou sem dinheiro e nesta mesma hora encontro meu amigo que me deve algum, esta é a noção de feliz encontro. Há também a versão do mau encontro, que é aquela que apresenta ao sujeito algo que lhe é insuportável. A sexualidade para Freud encontrava sempre o sujeito nesta situação. Antes da hora, depois da hora, excessiva, inconveniente (Ibid.).

Iremos dizer que o real quando surge de um encontro entre o entrelaçamento do imaginário com o simbólico pega o sujeito *de calças curtas*. “Surtei”, dirá o sujeito, dando a entender que o que lhe veio ao encontro foi a revelação de um fragmento de verdade por essa ou aquela topada de quina do mindinho do pé com o real *no* objeto (retomaremos a isto, logo). Finalmente, dentre as caracterizações dos elementos do real podemos dizer que é bastante afim à ideia de ato: o ato do apagamento pelo sujeito da marca da pegada que a faz então um traço. E este é um ponto fundamental que Lacan trará, no seu retorno a Freud, para o questionamento da sobredeterminação do simbólico: o ato que faz do sujeito um efeito de estilo no mundo seria o último fôlego da expressão da liberdade recalculada no campo da psicanálise. Afinal, não será difícil pensar, desde Freud, que a noção de liberdade se torna um problema porque há o inconsciente.

Em todas essas acepções de real vemos como a noção do estilo entendido como corte ou separação está presente. Como vimos, “separação temporal entre o objeto e se reencontro, separação entre as voltas da repetição, do gesto de corte ou de apagamento, do corte entre os sexos” (Ibid., p. 32). É por isso que aqui reencontramos o que foi afirmado ainda no início da Parte I deste capítulo: “O estilo é, portanto, o corte e o corte é o real” (Dunker, 2016, p. 32).

Neste momento poderemos passar àquela *desdobra* à qual me referi, dizendo que o estilo é uma questão de dessubjetivação diante da *queda do objeto*. Mas antes de entendermos a isto, a partir da retomada da subversão lacaniana da frase de Buffon, para dizer afinal o que é o estilo, é preciso deixar claro que “nos últimos anos de seu ensino, Lacan passa a reconsiderar o imaginário, não mais como sede de alienação e do desconhecimento, mas como fonte de consistência e de sustentação do vivente” (Ibid.). Isso vai ocorrer um pouco no sentido que

podemos pensar nosso próprio imaginário, por exemplo, ao qual, de qualquer maneira, estamos sujeitos na vida, sobre o amor ou, melhor, das formas de amar: há uma espécie de educação sentimental, o que é o amor e como ou quais formas temos de amar nós aprendemos na vida. E aprendemos na relação amorosa que estabelecemos desde muito cedo com os pais, a família etc. A questão aqui é que essa sujeição ao imaginário das formas até então possível de amar para um sujeito pode ser uma situação que, por um determinado ato, um corte, é modificada. É para isso que fazemos terapia, afinal. Ou não fazemos terapia! Naquele último Lacan, portanto, “o imaginário pode fornecer agora um conjunto de alternativas, chamadas também de suplências, a uma subjetividade dilacerada pela multiplicação e fracasso dos Nomes-do-Pai” (Ibid.).

Agora para fecharmos essa teorização lacaniana e voltarmos, na Parte IV, a Jean-Claude Bernardet (a esta altura o leitor, a leitora já se pergunta: onde está o *objeto* desta Tese? – ou pelo menos é o que imagina um pesquisador neurótico), retomemos àquela frase de Buffon à qual Lacan acrescentou sua formação, afinal, sobre o Outro. Como vimos a frase de Buffon é tomada por Lacan (1998, p. 9) em sua completude: “O homem é o estilo... a quem nos endereçamos”. Tudo levaria a crer que o psicanalista francês estava interessado em restituir a uma escritura a sua subjetividade própria do autor, por exemplo, já a noção de estilo em Buffon estaria, como sugere Gay (1990), carregada de humanismo e naturalismo. Mas uma leitura atenta da abertura dos *Escritos* de Lacan (1998) irá desautorizar esse tipo de interpretação. Como já mais de uma vez dissemos aqui, para Lacan o estilo não é a reunião de predicados de uma subjetividade autoral.

Na realidade, o estilo em Lacan pode ser entendido precisamente como “uma marca de dessubjetivação diante do objeto que determina o sujeito” (Porge, 2001, p. 28)⁶¹. Vocês leitores não deixarão de notar como isto é válido tanto para pensar o estilo de Bernardet diante do Outro, mediado pelo objeto significante atravessado pelo imaginário, quanto – por que não o dizer – à própria situação de escritura desta Tese cujo *objeto* é Bernardet, esse Outro real impossível. Isto me põe numa encruzilhada: afinal, a proposta de escrita deste capítulo tem como objetivo explícito *tratar*, por meio da investigação da historicidade de algumas situações da trajetória de Bernardet, dos efeitos de seu estilo *no* Outro: particularmente, no diálogo com os cineastas. Acontece que se o estilo é o real e o real é o impossível de ser representado ou fixado em uma imagem precisa, resta que o *eu historiador* só poder ser lugar de retorno da forma invertida desta imagem imaginada e, pela historiografia, simbolizada. Não será estranho se tudo isso soar só estranhamente familiar, portanto, talvez principalmente a Jean-Claude, se viesse a ler esta Tese.

⁶¹ Agradeço ao amigo Tiago B. Donoso pela tradução, por e-mail, deste texto originalmente escrito em francês. Isto é válido igualmente para a tradução que foi possível de realizar do ensaio de Max Bense (1996), citado abaixo.

Com isso quero dizer que este capítulo é um capítulo impossível de escrito, e no entanto... como o real que não cessa de não se inscrever no campo do simbólico *sobre o sujeito, em o escrevo*.

O estilo em Lacan converge ao que Max Bense (1996, p. 137) escreveu sobre a forma do ensaio: “aquel que no ensaio ‘ensaia’ algo não é, falando propriamente, a subjetividade do escritor, não, esta apenas cria condições nas quais um objeto toma assento no seio de uma configuração literária”. Isto não quer dizer outra coisa a não ser que “a prática do ensaísta faz aparecer os contornos de uma coisa” (Ibid., p. 139). Em Lacan, é a noção de “queda do objeto”, causa do desejo, que vai marcar, na constituição do sujeito, alguma coisa do seu estilo próprio.

[...] é o objeto que responde à pergunta sobre o estilo que formulamos lodo de saída. A esse lugar que, para Buffon, era marcado pelo homem, chamamos de queda desse objeto, reveladora por isolá-lo, ao mesmo tempo, como causa do desejo em que o sujeito se eclipsa e como suporte do sujeito entre verdade e saber (Lacan, 1998, p. 11)

Para a psicanálise lacaniana a verdade que emerge em estrutura de ficção não tem que ver com o saber *sobre si* do sujeito discursivo. Afinal, uma pessoa pode dizer *quem é* e no entanto não dizer *verdadeiramente* nada de sua formação como sujeito desde o inconsciente estruturado como linguagem. É por isso que, subvertendo totalmente a frase de Buffon, indo contra certa tradição estilista naturalista francesa, para Lacan o estilo *não* é o homem, mas o objeto, causa do desejo. O que define o estilo é essa “queda do objeto” (esse quedar) no lugar da causa do desejo de um sujeito. E este sujeito como já vimo vai se eclipsar no seu desejo. O objeto serve então como suporte do sujeito entre verdade e saber. É por esse motivo que o que você quer (sabe querer) e o que você deseja nada têm que ver, pelo menos na psicanálise de orientação lacaniana – embora seja certo dizer, como lembra De Certeau (2012, p. 101), que desde Freud o sujeito cartesiano ou kantiano (sujeito da “maioridade” de si) será colocado em questão: “Freud revira, uma por uma, todas as afirmações kantianas: em sua análise, o ‘adulto’ aparece determinado por sua ‘minoridade’; o saber, por mecanismos pulsionais; a liberdade, pela lei do inconsciente; e o progresso, por acontecimentos originários.” Desde Freud, trata-se de uma biografia anti-individualista, pois, se a psicanálise surge em uma Viena liberal, essa herança será desautorizada ou *dilacerada* no percurso do movimento psicanalítico, deixando de ser seu postulado verossímil. É por esse motivo, da diferença entre o que quero e para onde me faz caminhar meu desejo, que, por exemplo, na juventude escolhemos uma faculdade de música porque adoramos escutar The Beatles; mas tudo errado, no fim, em uma eterna sensação de frustração diante da realidade – um *Não é isto!* após outro – pois nada sabemos do que é tocar na noite, em um restaurante lotado, com vozes falantes que se sobrepõe ao som da música e um terrível cheiro de frango no ar.

O estilo, em Lacan (1998), pode ser visto então como o movimento do significante simbólico em direção ao real. O estilo mostra o que não se deixa dizer. Mas então está tudo bem, tudo entendido. Agora já *sabemos* da *verdade* do estilo. E entretanto não sabemos nada. Afinal, como o estilo se *forma*, como vem a ser, como se dá a ver? Um caminho para esta resposta já temos: o estilo se dá a ver *entre* significantes da linguagem. Mas lembremos aqui, uma vez mais, a noção de que o estilo é o ato de dessubjetivação do sujeito diante da “queda do objeto” causador do desejo na sua relação com o Outro. Complicou. Então, se retomamos em mãos o calhamaço lacaniano, logo na abertura dos *Escritos* encontraremos o chamamento a “colocar algo de si” aí mesmo onde falta no Outro... um objeto. Lacan irá concluir esta abertura de seu livro assim:

[...] queremos, com o percurso de que estes textos são os marcos e com o estilo que seu endereçamento impõe, levar ao leitor a uma consequência em que ele precise colocar algo de si (Lacan, 1998, p. 11).

O efeito de estilo tem que ver, portanto, com a inclusão, aí onde nos perguntamos se o que se passa é real (o tempo que demora entre a pegada e Sexta-Feira na areia), de um leitor. Retomando a Freud, Lacan afirmará, ao longo de sua obra, e em vários pontos de seus seminários, que é precisamente quando a comunicação com o Outro falha que um pedaço de verdade do sujeito se dá a ver por certa forma sensível de estilo. Algo do estilo do leitor reverbera só quando completa o texto lacunar. Neste sentido, “colocar algo de si” é um convite para que o leitor leia a realidade (o objeto) sob os seus olhos, causador do desejo, com os seus próprios olhos. Numa metáfora significante, você pode até encontrar a pegada do Outro e deduzir daí seu caminho. Mas para ver o que o Outro viu, alguma verdade de seu percurso na vida, é preciso aprender a caminhar com seus próprios pés. Lacan (1998, p. 60), a propósito, certa vez afirmou: “acreditamos pensar com o nosso cérebro. Eu, quanto a mim, penso com meus pés”. Esta poderia ser uma boa epígrafe para qualquer capítulo, aliás, escrito sobre Jean-Claude Bernardet. Lembro aqui de uma frase dita por Bernardet, que vai neste sentido: “Nenhum de meus projetos nasce de uma intenção prévia. Sou uma pessoa que vive de acasos, e as coisas resultam conforme reajo a elas e o encaminhamento que dou” (Mourão et. al., s/p – *orelha* do livro). Lembro também da forma como, em um livro, li algo que aqui fará sentido: “a verdade meramente aprendida fica colada em nós como um membro artificial, um dente postiço, um nariz de cera, ou no máximo como um enxerto, uma plástica de nariz feita com carne dos outros” (Schopenhauer, 2006, p. 43). Isso tudo é claramente um convite a ler em nome próprio.

A subversão do aforismo bufonesco por Lacan vai, então, no sentido da afirmação ou da colocação, ou ainda, da consideração do sujeito *no* discurso, mas implicado em um processo de dessubjetivação; ou, como elaboramos no Parte Única do Capítulo I, a propósito do modo de

encarar com certo estilo de inscrição da letra no discurso à sua própria formação, por Bernardet: um processo de quase total *dilaceramento*. O sujeito, afinal, desaparece entre significantes simbólicos da linguagem. Já vimos a isto. De modo que, para Lacan, o estilo não é o homem. O estilo é objeto. Trata-se de uma forma singular de inclusão do sujeito no discurso da linguagem. No fim, não é o sujeito o agente deste discurso, mas o objeto. Ou melhor: o semblante do objeto.

Ao lugar que antes era ocupado pelo sujeito, pelo homem, figura agora “a queda do objeto”. A própria expressão parece, pois, dizer de algo substancialmente diferente da *realização* da fantasia do sujeito. A travessia desta fantasia pelo sujeito *dilacerado*, em um percurso de dessubjetificação, é a operação analítica que esvazia o objeto de sua consistência imaginária que é, precisamente, o que a este mesmo objeto garantia formas determinantes do gozo do sujeito. Se o objeto, ou *o corpo que cai*, é definidor – causa – do desejo, o desejo, por sua vez, não cessa de não se inscrever, ao sujeito diante do Outro, entre os significantes disponíveis da linguagem. A “queda do objeto” significaria, pois, a perda da capacidade de gozo. Sujeito significado. Mórbido.

Dissolução, desenlace, queda, esvaziamento... O que está em questão aqui é a problematização do estilo, em Lacan (1998), não como consolidação de um saber constituído do sujeito. Um saber que, mediado pelo total domínio de estratégias discursivas, retóricas e técnicas literárias disponíveis, *realizasse* de modo representativo ao sujeito em sua plena expressão singular, de uma interioridade absolutamente conhecida. A direção aqui é contrária. Na figura do estilo como objeto, trata-se de lidar com aquilo que Lacan vai chamar de *ex-timidez*, com essa exterioridade do sujeito do mundo, sua intimidade fora. E sobre isso só do Outro virá uma verdade, não há saber constituído que possa falar, com propriedade (desde um espaço próprio: *en*), do sujeito. Nesse entremeio, o sujeito deve fazer uso e pensar com os equívocos da linguagem para *realizar* ou fazer emergir algo do objeto que é causa de seu desejo. O estilo é, enfim, o resultado de um discurso em que o sujeito se faz presente, mas apenas como suporte para a “queda do objeto”.

O objeto deste olhar lacaniano endereçado ao estilo não é (e sempre se recorrerá a uma definição *negativada*, pelo visto) o homem; mas justamente o que lhe falta. E o que lhe falta é o objeto, que o completaria por fim. O resultado de tudo isso é uma dessubjetificação. A queda das identificações constitutivas do eu como resultado desse processo é pré-condição para que o objeto, e não o eu, possa emergir através do estilo. O estilo, quando toca o real do sujeito por meio do objeto, opera a travessia da fantasia mesmo diante dos impasses da sua formalização, para escrever o impossível como impossível. O estilo de Lacan não se trata apenas da denúncia da discordância entre saber e verdade, mas de seu engajamento a escrever esta discordância. É claro que, de qualquer modo, Lacan *sabia da verdade* sobre a difícil apreensão conceitual do real. No entanto, recusou, em vários pontos de seus *Escritos* (1998) e de *Outros escritos* (2003) a noção

que pudesse surgir, como surgiu na recepção de suas obras, do “Outro do Outro”: “Não há Outro do Outro, lição derradeira de Tch’eng Lien” (Rocha, 2008, p. 144).

Trata-se aí de compreender do que fala Pascal Quignard em *La leçon de musique*, citado por Guilherme Rocha (Id). Eis a forma sensível de um efeito de estilo na história: Po Ya, discípulo de Tch’eng Lien, espera por sua última lição, depois de ter ouvido de seu mestre que este não tinha mais nada a ensinar-lhe, embora ainda falte o essencial: “encontrar a música”. Propõe-lhe então que o discípulo procure o mestre de seu mestre. Marcham doze semanas até o Mar do Leste. Po Ya “é instruído a esperar”. Depois de dez dias sozinho, escutando apenas “o ruído da água do mar contra a areia e o grito triste dos pássaros”, Po Ya entende a lição e encontra a música.

Parte IV

Piranha no mar rosas, diálogos com E. Escorel, *O voo dos anjos*, e a verdade do estilo de J-C. Bernardet por E. Coutinho (a tese do estilo trágico excêntrico)

A forma sensível como o estilo *do* objeto *no* sujeito surge como fragmento de sua verdade em uma estrutura ficcional diante do Outro, à luz de Lacan, é uma noção que, embora conformada ao longo do percurso do discurso desta Tese, agora já mais desdobrado nos servirá, enfim, à última parte deste Capítulo 2. Iremos acompanhar de lá a cá o modo como podemos entrever aqui e ali, em um recorte do conjunto da obra de Jean-Claude Bernardet, ao seu estilo que toca o real no entrelaçamento do imaginário com o simbólico diante do Outro. Privilegiaremos, aqui, a forma do objeto do Outro, causa do desejo de Bernardet, na relação que, ao longo do tempo, buscou estabelecer pela forma do impacto de seus escritos *sobre* cineastas. Mergulhemos neste universo, percorrendo discursivamente à letra jeanclaudebernardetiana. Ao final deste percurso, retornaremos à cena a já enunciada tese de seu estilo trágico ex-cêntrico.

Piranha no mar de rosas (1982)

A forma como Bernardet se deslocou, e se dispôs a pensar este deslocamento, ao longo de sua trajetória, dá a ver algo de seu estilo *nos* objetos dos quais buscou tratar. Nos métodos de análise – desde pelo menos *Brasil em tempo de cinema* (2007), de 1967, até suas publicações mais recentes, passando por *Cinema brasileiro: propostas de uma história* (2009) e *Trajetória Crítica* (2011), ambos de fins da década de 1970, até, ainda, já a meados dos anos 1980, com *Cineastas e imagens do povo* (2003), entre vários outros (em 2004, por exemplo, publicou seu *Caminhos de Kiarostami* (2004)) – atravessou ou foi atravessado por fases múltiplas. Foi do rigor na segmentação da

estrutura narrativa de um filme, método promovido por Paulo Emílio e desenvolvido por Ismail Xavier na ECA-USP, o chamado *closed Reading*, ao que, aliás, Bernardet acrescentou as formulações de Christian Metz (2010), como na análise que realizou de *São Paulo, Sociedade Anônima* (1965), de Luis Sérgio Person; até uma espécie de leitura de livre associação, de caráter impressionista e sensorial, em que buscou descrever os modos como percebeu a obra afetando seus sentidos, despertando-lhe estímulos, como na análise que fez de *A Idade da Terra* (1977), de Glauber Rocha. Um estilo que se dá a ver, portanto, em uma forma sensível de inscrição histórica no mundo das simbolizações discursivas, em que não se denega a força do imaginário sobre um sujeito, embora se possa entrever aí o ato de sua liberdade promovendo ainda que uma pequena mudança na ordem das coisas. Estilo interessado pelo novo, pelo desconhecido, que se desloca em função da necessidade de Bernardet de constante renovação, de afastamento de cânones.

Esta análise crítica de caráter afetivo, impressionista, sobre *A Idade da Terra* de Glauber, aparecerá publicada, em 1982, na coletânea cujo título provocativo foi assim dado por Bernardet (1982): *Piranha no mar de rosas*. Na página 1 do livro, o crítico escreveria: “Esta coletânea contém textos escritos nos últimos cinco, seis anos. [...] O que orientou a seleção? Certamente não a unidade temática. A repercussão que alguns artigos tiveram. E o gosto que tenho pelos assuntos de que tratam.” Essa constante confissão de subjetividade marca sua *estilística dos afetos*. E não vai ser ao acaso que, a propósito do filme de Glauber Rocha, Jean-Claude escreverá, logo no início: “Para mim, falar de *A Idade da Terra*, atualmente, só pode ser falar da minha vivência com o filme após tê-lo visto apenas uma vez. Entrei numa espécie de processo de fascinação, que não se interrompeu com o fim da projeção [...]” (Bernardet, 1982, p. 5.). O prenúncio de outra crise?

Como Bernardet (2011, p. 17) já disse em outro lugar, *uma sessão de cinema é uma sessão de estupro*. E o filme, dizia ele, ainda nos inícios de 1960, em “Amo o cinema”, texto publicado em uma revista nomeada *Delírio*, abria em nós, durante uma sessão de cinema, um espaço e, nele, o que acontece é como se fosse a realização de uma missa. Curiosamente, em *Idade da Terra*, de Glauber, Bernardet (1982) sente como se o filme o endereçasse para um lugar desconhecido – sobretudo de si mesmo. Daí o elemento de fascinação, apontado desde o início além da projeção.

E daí? [...] Só posso responder: não sei. Não sei e assumo. A vivência do espaço, os espaços que grupos sociais criam para viver, os espaços que seu *imaginário* produz são traços culturais fundamentais. O espaço é uma expressão do consciente [o Simbólico lacaniano] e do inconsciente [e o Real], uma expressão do social e do subjetivo diretamente ligados [entrelaçados como no “nó borremeano”] ao modo como uma sociedade apreende e constrói a sua história [um estilo – do objeto – diante do ou endereçado ao Outro]. As transformações do espaço, *imaginário* ou não [atos reais = liberdade do sujeito] questionam a nossa posição na sociedade e na história e, frequentemente, antecedem a consciência e a verbalização [o saber] de nossas transformações [a verdade]. Por isso, uma obra [linguagem, ou a estrutura ficcional da verdade]

que trabalha sobre o espaço mergulha no escuro [“a queda do objeto” que define o real como estilo], assume o risco de repetir o já sabido, o já vivenciado (Ibid., p. 8 – grifos e comentários meus).

Espero que aí, no entremeio do discurso de Bernardet, tenha ficado um pouco mais claro como a teorização lacaniana do estilo do objeto (ou da “queda do objeto”) nos serve a uma interpretação de forma sensível da história. A fantasia na qual o real faz furo, escapa por entre os dedos de um sujeito, é, nesse caso, a de Bernardet *vivendo* a experiência ou o espaço do filme. Glauber, esse Outro objeto *a...rriscado* (\$), nessa vivência *dentro* de Bernardet (Ibid.) “assume o risco de nos fazer viver e vislumbrar algo que não sabemos ainda o que é.” O crítico é categórico. “Glauber assumiu este risco. Eu, como espectador, assumo o risco de me deixar fascinar por este espaço que desconhecia no cinema e que não sei onde está-me levando. Este risco só pode ser vivido na alegria e na angústia, simultaneamente” (Ibid.). Ora, se o cinema é a missa realizada dentro de nós, o *espaço que desconhecia no cinema* e que retiraria do sujeito seu traço imaginário de um ato libertador transformativos de seu destino não estará senão nesse Outro *objeto* de si mesmo.

Valerá a pena, enfim, ver a forma sensível como o estilo *do objeto* aparece *realmente*, então:

Aí me pergunto até onde *A Idade da Terra* assume esse risco. Na vivência que tenho fo filme e que tento explicar, *A Idade da Terra* me leva para o desconhecido, já que não me liguei muito nas alegorias (do poder, do índio, do guerrilheiro, as referências religiosas etc.), pois me mobilizavam menos que o espaço e a luz que vivenciava, os quais não podiam ser revestidos de nenhuma significação precisa. O filme me parece acuado entre dois discursos: um, cujo campo de significações, à deriva, não é delimitado, e com o qual me relaciono pela fascinação; outro, cujos conceitos (cristianismo, capitalismo, socialismo etc.) são mais ou menos delimitados, e pretendem me convencer. Na minha experiência, este segundo discurso não me abre para nada – a não para reflexões do tipo: Glauber pensa assim; ou: quanta mudança desde *Terra em Transe*, onde a Igreja era tratada de modo negativo; a maioria dos filmes do Cinema da primeira metade da década de 60 via de modo negativo tanto a religião dominante, catolicismo, como as dominadas, candomblé, umbanda, enquanto filme da década de 70 revitalizam estas religiões num sentido popular; qual a influência da viagem do Papa sobre o discurso de Glauber? Essas podem ser reflexões interessantes, mas não saem de um âmbito que conheço bem. O que sinto é que este segundo discurso limita, breca, diminui a potencialidade do primeiro. Pergunto-me se Glauber não sentiu um grande medo diante desse objeto desconhecido que ele estava criando, cujas significações não se definiam, porque ele mesmo não as podia segurar, ou delimitar. Se, de repente, diante do medo, resolveu amarrar o filme, para que este não se soltasse indefinidamente ao saber verbal – dominado por conceitos já armazenados – mesmo que fosse para propor uma reorganização do que ele julga ser a nossa maneira de compreender o mundo e a política de hoje, mesmo que a fala que sua própria voz taca em cima do filme tenha as entonações de um discurso profético, de um discurso de revelação da verdade (Bernardet, 1982, p. 8-9).

Como em Lacan (1998), o estilo é o percurso de dessubjetivação diante da *queda do objeto*. Esta crítica de Bernardet (Ibid., p. 9), na verdade, havia sido publicada no ano anterior, em 1981,

numa conhecida revista no campo da crítica cinematográfica, *Filme Cultura*, n.º 38-39. Como fica evidente, o modo como Bernardet se dispõe em um devir afetivo diante do objeto-filme, do Outro da linguagem, “nomeado Glauber Rocha” acaba por fazer de um estilo a projeção do próprio entrelaçamento de seus traços culturais do imaginário com o simbólico do mundo social. Glauber, já no final dessa crítica impressionista, encarnava, no endereçamento que Bernardet lhe realizava, uma “contradição” que recairia sobre si “num personagem *exterior* a ele (por mais que sobre ele se projetasse)” o que “me parece estar dilacerando *A Idade da Terra*” (Ibid., grifos do autor). Tratava-se, iremos daí inferir, da própria identificação de uma *ex-timidez* por Bernardet (Ibid.), que tomava *no* estilo do objeto “a possibilidade arriscada de abrir, ou não, novos campos de percepção ainda não conscientizados; a necessidade mais segura de convencer, orientar comportamentos, anunciar um futuro político, de *mandar um recado*” (grifo meu). A *carta roubada*.

Bernardet, durante a década de 1970, tendo entrado em contato mais aprofundado com a semiótica da linguagem cinematográfica e mesmo com a psicanálise lacaniana, via-se preocupado com o processo – Lacan dirá do estilo do objeto como percurso de dessubjetivação – de *formação* da obra de arte. Glauber com *Idade da Pedra* (1977) como que sintetiza seu ideal imaginário sobre este assunto. Bernardet era crítico de filmes em que seus autores, conferindo privilégio à “mensagem”, desapareciam *na* linguagem – ou isto pretendiam. Glauber, ao contrário, dava o recado, pela conclusão mesmo a que chegava desde sua própria obra; não se trata de conformar a obra adequadamente a certas linhas discursivas e interpretativas do simbólico já dadas. Este tipo de obra não funcionaria bem. “Esta não funciona como processo de busca, indagação, pesquisa, uma tentativa de fazer emergir o não sabido, mas ao contrário, [funciona] como veículo de divulgação e demonstração do já sabido” (Bernardet, 1982, p. 33).

Em outra passagem, tratando sobre esta questão, que tanto lhe tinha afetado ao desconhecido (deveria ter dado medo em Glauber), em crítica à posição vigente na época, diria:

O resto, isto é, a “forma”, passa a ser considerada como suporte da “mensagem” e, se ela ultrapassa este papel, torna-se “algo mais”. [...] Não só a “forma” é relegada a um plano secundário, como é até rechaçada. Não são raras as acusações de formalismo feitas abruptamente, ou a irritação de um cineasta, porque se comentava a música de uma obra sua, quando não se tinha que comentar música nenhuma, já que o que a obra dizia era a sua “mensagem” e mais nada. [...] a tentativa de negação da “forma”. “A mensagem, enquanto fruto de uma intenção explícita, declarada – eu queiro dizer isto a respeito daquilo – é facilmente controlada, ela não escapa à consciência, nem a prévios posicionamentos políticos, a sistemas lógicos de apreensão do mundo e de construção do discurso. Mantém-se sob controle aquilo que pode mais ou menos ser reduzido a palavras já dominadas. Já a “forma”, as estruturas de significação, as tensões e contradições de uma obra, suas conexões internas e com outras já não são tão controláveis, nem traduzíveis em palavras domesticadas. É muito difícil dizer o que quer dizer um carrinho ou uma panorâmica, e se quer dizer alguma coisa. O saber prévio, a intencionalidade, as

palavras domadas, a consciência só podem exercer aí um controle limitado a que a obra sempre tenderá a escapar. Pergunto-me se a obra para seu próprio autor, não poderia aparecer parcialmente como uma incógnita, cuja revelação o atemoriza. Aquilo sobre o que não se exerce total domínio, que escapa ao controle, que nunca se reduz a claras formulações verbais, que vive de contradições e tende a escapar constantemente às explicitações, aquilo não poderia, se desvendado, vir a revelar [...]? Revelar a complexa situação do artista na sociedade que a “mensagem popular” tendo a conjurar indefinidamente? Contradizer, comprometer até a própria “mensagem”? Neste sentido, não haveria uma relação entre a postura assumida diante da “mensagem” e da obra, e a postura assumida diante do corpo? O corpo não será uma incógnita diante da formulação verbal emitida pela boca? E se o corpo contradisse o tão bem controlado e organizado e tão previsível discurso? (Ibid., p. 33-34).

Evidentemente, Bernardet estava atento a questões *ob-scenas*, isto é, que estavam na ordem simbólica do não-dito, foras de cena, no campo cinematográfico de fins de 1960 e nos anos 1970. Um setor da crítica teatral e da crítica de cinema, com efeito, saiu em defesa exclusivamente da palavra (do conteúdo) em detrimento da forma, ou do que se poderia, com Lacan, chamar de o estilo que vem do contato do real através do objeto... de que trata um filme, ou uma peça teatral. Naquele período história, filmes e peças que não sustentassem suas estruturadas pelos seus, digamos, textos verbais eram frequentemente rechaçados como expressões do *irracional*, consideradas manifestações *alienadas*, ou em uma só palavra, *despolitizadas*. Bernardet (1982, p. 33) nomeou a isto de “política da ‘mensagem’”, e afirmou que parte da crítica cinematográfica representava um prolongamento desse tipo de realização e um dos seus sustentáculos. Eram questões de época que giravam em torno do problema da forma / conteúdo. Para o intelectual:

A crítica considerada como “politicizada” tem colaborado com a valorização da “mensagem”, dos níveis explícitos e intencionais das obras, participando assim do esforço para resolver magicamente a complexidade da situação do artista na sociedade. A superação dos impasses da crítica conteudística não resultará apenas de estudos teóricos, mas fundamentalmente de um reequacionamento da situação do artista e de como ele se enfoca a si próprio (Ibid., p. 34).

Aquele Glauber Rocha de *A Idade da Terra* (1977), para Bernardet, *teria mandado um recado*. O real, dirá Lacan (DUNKER, 2016), é precisamente o tempo entre a pegada na areia e Sexta-Feira. Um *Crusoé* poderá responder a essa marca do tempo de modo psicótico – a mensagem dentro da garrafa jogava no mar, lá do Outro... lado do mundo é... para mim! –, de modo perverso – esta *Carta roubada* me é um fetiche porque de posse dela serei completo (e acontece que busco insistente a carta lá onde ela não está) –, ou então, de modo neurótico – a passado estrangeiro de mim mesmo esta nomeação glauberiana *A Idade da Terra* me endereça, se é que é se trata de um endereçamento para mim, e se sim, a que espaço desconhecido me levará, e o que isto vai significar lá quando chegar ao final? Ou até se apaga a marca fazendo dela um traço.

O estilo não é o homem; mas o objeto... diante do Outro *a quem me dirijo*.

Diálogos com Eduardo Escorel

Há uma interessante passagem de um texto de Eduardo Escorel reveladora dos efeitos de estilo de Jean-Claude Bernardet. Escorel mantém uma coluna chamada “Questões Cinematográficas” em *Piauí*, e na edição de Outubro_2011, escreveu sobre como estava surpreso diante de um *perfil* de Bernardet que havia sido publicado, também na *Piauí*, há pouco tempo. Escorel fazia aí referência ao texto Raquel Freire Zangrandi (2011) intitulado *Autoficções de uma pessoa-laboratório*. “Fiquei surpreso ao ler”, escreveu Escorel (2011), “no último número de *Piauí*, o perfil de Jean-Claude Bernardet – surpreso com a chamada de capa, a meu ver, desrespeitosa [...]”. Na chama de capa do perfil escrito pela produtora-executiva da *Piauí*, pode-se ler o seguinte: “Aos 75 anos, com a saúde comprometida e quase cego, o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet continua mutante” (2011). Enfim, o incômodo de Eduardo Escorel girou em torno do fato de que, para ele, o perfil não fazia justiça à trajetória de Bernardet. E, neste sentido, escreveu:

Minha expectativa era um perfil à altura da personalidade intelectual de Jean-Claude. Desde a morte de Paulo Emílio, em 1977, as ideias dele se tornaram, acima de quaisquer outras, as de maior interesse para quem faz, estuda ou se interessa por cinema no Brasil. Não há prêmio maior do que ter um filme comentado por ele, e as feridas provocadas por suas restrições ou desinteresse dificilmente cicatrizam. Eu mesmo custei a me recuperar, em 1976, da decepção causada pela crítica de Jean-Claude ao filme *Lição de Amor*. Mais do que os prêmios, a recepção crítica favorável, e o relativo sucesso comercial, além da reação de Paulo Emílio, a de Jean-Claude era a que eu mais esperava (Escorel, 2011, s/p).

De fato, nos anos 1970 Bernardet escrevia no jornal *Opinião* (1972-1977), que fazia parte da resistência democrática ao regime militar. Naquele momento, o crítico já levava em frente sua crítica com os objetivos de estabelecer impactos e diálogos com os cineastas. Essa era uma posição da qual os críticos desde os anos de 1960 comungavam. Uma reformulação da forma de encarar o papel social dos críticos foi vista na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica em 1960. As ideias dos críticos, neste contexto, giravam em torno da necessária intervenção de seus escritos no campo do debate público pela defesa do cinema nacional. Modelar, nesse sentido, foi o texto do qual já comentamos, nesta Tese, escrito por Salles Gomes apresentando a tese *Uma Situação Colonial?* (Gomes, 1981, p. 286-291). Para Paulo Emílio, a situação de subdesenvolvimento econômico da produção de cinema nacional afetava o olhar dos críticos sobre essa produção. Em comparação com os filmes estrangeiros, os nacionais seriam inferiores.

Bernardet (2011) na época seguia de perto os argumentos de Salles Gomes. Caberia ao crítico desenvolver uma escrita não apenas *em relação* ao cinema brasileiro, como se se colocasse de fora, mas *desde dentro* do processo social, cultural, político e estético de onde falava. Uma crítica

realmente participante do processo histórico que influenciasse, mais ou menos decisivamente, que impactasse significativamente ao momento do processo de criação cinematográfico nacional. A crítica participativa possuía a intenção de operar sobre o contexto brasileiro para modificá-lo. Esse conjunto de alterações sobre o papel do crítico como intelectual desde o seu contexto histórico e social, político e estético, além da conturbada conjuntura política do país, devem figurar no pano de fundo de qualquer reflexão sobre a trajetória crítica de Bernardet, como ele mesmo sugere na sua revisão em *Trajetória Crítica* (2011). Bernardet, naquele momento, já possuía preocupações expressas nos seus textos com a significação ideológica dos filmes, com a análise da linguagem. Ele se dirige diretamente aos cineastas pensando-os como intelectuais cujo papel sobre a sociedade de que buscam tratar cinematograficamente não pode ser deixado à margem.

Exemplar, neste sentido, foi a crítica escrita por Bernardet em *Opinião* sobre *Lição de Amor* (1975) de Eduardo Escorel.⁶² Valerá a pena aqui observar algumas reflexões sobre essa crítica, demolidora do ponto de vista da recepção (e do diálogo então estabelecido) com o cineasta. Cabe dizer que a crítica de cinema realizada em *Opinião* durante a década de 1970 pode ser considerada, ao mesmo tempo, como *de cinema* e *de resistência política*. Bernardet (2009; 2011) ali desenvolvia o que chamou de *crítica contendista*. Em geral, uma crítica presa ao conteúdo (enredo) dos filmes por causa de pressões externas como a censura. A base metodológica dessas críticas é sociológica. Tudo no filme se passa como se fosse um espelhamento dos conflitos sociais. O âmbito social sobrepõe-se ao estético, que lhe serve apenas. A ideia é conscientizar o público com uma análise de enredo sobre as condições de produção do cinema nacional. No posfácio que escreveu para o livro de Metz (2010), em inícios da década de 1970, Bernardet comentava que a matriz do pensamento da crítica brasileira é de conteúdo. Para ele, porém, esse tipo de crítica metodologicamente seria limitada por não ser capaz de atingir o específico cinematográfico.

Em *Opinião*, Bernardet (2011) buscou levar adiante o que nomeou como *crítica militante*. A ideia era intervir sobre a realidade brasileira, intervindo sobre a realidade da produção de cinema. O tom é ensaístico, quase confessional, bem longe das exigências de uma objetividade jornalística. Mas particularmente no texto que escreve sobre *Lição de Amor* não se prende ao conteúdo, e sim pensa a estrutura externa (o social) fazendo parte da estrutura interna (a linguagem). Sai do campo da crítica sociológica para pensar as mediações da estética e da política.

Lição de Amor (1975) é o primeiro longa-metragem de Eduardo Escorel, já então conhecido na seara cinematográfica como montador de filmes para os cinemanovistas. O filme é uma adaptação do romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade. Durante os anos 1970,

⁶² Sigo aqui bastante de perto os argumentos de Margarida Adamati (2014) em um artigo que escreveu sobre a forma ensaística com que Jean-Claude Bernardet buscou trabalhar, a partir do conceito de estrutura, a obra *Lição de Amor* (1975) de Eduardo Escorel.

o regime militar incentivava esse tipo de produção de adaptações literárias ao cinema. Por meio de prêmios e de editais de financiamento, buscava dar alguma orientação temática à produção nacional. Mas isso não significa que os cineastas, por exemplo, cedessem às pressões estatais a tal ponto de não realizarem filmes críticos da própria conjuntura política. Alegorias eram utilizadas.

Havia ao mesmo tempo uma preocupação por parte dos cinemanovistas em dialogar mais imediatamente com o público geral. Neste sentido, pode-se compreender a razão da escolha por Escorel de realizar o seu filme de adaptação literária com base em uma linguagem mais clássica, e não moderna, do cinema. Figurava em seus horizontes de expectativas a possibilidade de contato com o público. Depois do lançamento do filme, Bernardet (1976) publicou *Uma estética bem comportada?*⁶³ Nesse artigo, buscou por uma ampliação do método de análise deslindar o estilo do filme e, consequentemente, o estilo do próprio Escorel. Assim, ao comentar o quesito político:

O governo vem há anos desenvolvendo uma política cultural que leva os cineastas a se voltar para os clássicos literários. [...] Esta política pode não ter dado até agora resultados considerados relevantes. Mas *Lição de amor*, com seu sucesso de crítica e de público, prova que ela pode dar bons frutos. Ou seja: pode resultar em obras que deem a uma certa burguesia brasileira uma lisonjeira imagem de si (Bernardet, 1976).

Para Bernardet, evidentemente, houve uma conformidade entre o conteúdo do filme realizado por Escorel e a orientação estatal, criando, com isso, uma visão lisonjeira da burguesia. Já em outra passagem, comentando o casal central à trama, diz sobre a imagem aí *impressa* por Escorel: “Eles fornecem uma imagem digna dos avós da burguesia brasileira. O casal Souza Costa possui uma casa ampla e elegante, veste-se bem [...]. Mas estamos longe, e como! da ironia e do retrato quase burlesco que Mário de Andrade faz dos Souza Costa” (Ibid.). Porém, ainda aprofundando a sua análise, da discussão do conteúdo, Bernardet alcança à forma do filme. Neste ponto, diz que Escorel se escorou “sob os auspícios justificadores de um monumento literário: não é um ideal? [...] O estilo do filme, até mesmo o estilo de Eduardo Escorel [...] não tentaria responder às contradições e ambiguidades” (Ibid.) da sociedade, como afinal se esperava. Bernardet buscava por meio de um método de crítica nem só conteudista, nem só sociológico, nem só estético, reunir essas matrizes para explicar Escorel nas entrelinhas e em sua relação contraditória e ambígua com o Estado. Haveria por parte do cineasta certa cumplicidade.

Por isso, Bernardet via em *Lição de Amor* um retrocesso:

Sem pensar que o filme pudesse retomar o mesmo questionamento do romance, pode-se notar que o romance indaga (até certo ponto) o seu instrumental, enquanto que o filme, não. O filme não questiona, diante do

⁶³ BERNARDET, Jean-Claude. Uma estética bem comportada? *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 194, p. 32, 23 jul. 1976. Pasta AJCB PI-1-18 da Cinemateca Brasileira.

espectador o instrumental cinematográfico de que se vale. É indiscutivelmente o retrocesso do filme em relação ao romance do ponto de vista crítico (Ibid.).

Bernardet, com este texto, buscou *desconstruir* por dentro o processo de realização / produção do filme por Eduardo Escorel. A partir das análises que faz, atinge o cineasta. Na busca metodologicamente conduzida que operou para verificar que se dava a *resistência cultural* de *Lição de Amor* no campo estético, ao contrário do que seria mais comumente feito pela crítica da época (procurar as formas estéticas dos conflitos sociais), Bernardet só viu ambiguidades e contradições. Não foi à toa, portanto, que Escorel (2011) ao publicar seu texto na *Pianí* reiterou: “Eu mesmo custei a me recuperar, em 1976, da decepção causada pela crítica de Jean-Claude Bernardet ao filme *Lição de amor*.” Vê-se, agora, com clareza, algo do efeito de estilo em uma forma sensível de história, quando, logo em seguida, Eduardo Escorel no mesmo texto escreveu na revista *Pianí* de outubro de 2011: “E diante do comentário implacável escrito por ele em página inteira do jornal *Opinião*, minha resposta foi fazer, em 1980, uma antítese de *Lição de amor* – o filme *Ato de violência* que, por ironia cruel, foi ignorado por Jean-Claude”. Esse é um exemplo do efeito de seu estilo.

O voo dos anjos (1991), ou, “uma psicanálise da escrita” (J-C. Bernardet)

O atravessamento dessa questão do estilo lacaniano, nesta Tese, tem sobretudo o sentido de apontar a uma questão acerca do sujeito e de sua função na linguagem. *A coisa* vai no sentido em que Michel Foucault (2009) dizia, em 1969, sobre a “função de autor”. Mas aconteceu que, para Lacan, essa função é dupla. Há um sujeito do enunciado e um sujeito da enunciação; um “eu” que enuncia um discurso próprio ao Outro e um imprevisto Outro “eu” efeito do discurso, sujeito *do* ou *desde o* inconsciente estruturado como linguagem. Ao sujeito cabe essa dupla função. É difícil saber em última instância a quem *realmente* nos dirigimos aos nos dirigirmos ao Outro, pelo mesmo motivo que é difícil, embora possamos simbolizá-lo como real, saber quem é que realmente é o sujeito que diz na frase *Está chovendo!* que está chovendo. Fala *desde o* inconsciente.

Eu [*Je*] quer dizer aquele que está falando agora no momento em que digo *eu*. Mas o sujeito nem sempre é o sujeito do enunciado, pois nem todos os enunciados contêm *eu*. Mesmo quando não eu, mesmo quando vocês dizem “está chovendo”, há um sujeito da enunciação, há um sujeito mesmo que não seja perceptível na frase. Tudo isso permite representar muitas coisas. O sujeito que nos interessa – sujeito não na medida em que faz o discurso, mas em que é feito por ele, e inclusive feito como um rato – é o sujeito da enunciação. [...] é uma definição do que é designado como “elemento” mesmo em grego. Os estóicos chamaram-no de “significante” (Lacan, 2006, p. 45).

Isso é, para falarmos aqui com Outro, com Jean-Claude Bernardet, *dar novo nascimento ao já nascido*. Essa é uma frase que figura logo nas primeiras páginas, espécie de *leitmotiv* fundador, de *O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla*, livro escrito por um Bernardet (1991) – nas palavras do prefácio de Haroldo de Campos – “psicopoeticista” analista *freudiano* “que, ao invés de estudar-se por trás de uma neutralidade auto-excludente, pretende incluir-se no processo observado e assim, no limite, construir-se a si próprio através da desconstrução/construção de terceiros” (p. 16).

O que de verdade interessa a Bernardet, nessa obra, é “a linguagem, portanto, a articulação dos signos, não o sujeito, a pessoa física investida de subjetividade, vivências e humores, é isso o que interessa ao crítico-analista” (Ibid., p. 15). Nas palavras de H. de Campos:

O problema da *autoria* enquanto processo criativo, do autor enquanto agente desse processo (não enquanto “retrato médio” obtido por uma suma de biografemas), eis o núcleo deste livro, o seu pólo de imantação. Para esse fim, Jean-Claude Bernardet manipula elementos extraídos da psicanálise; não, porém, com o intuito de “psicografar” os autores ou seus personagens, mas sim servindo-se deles como de um dispositivo de leitura do *escrever*, fazendo uma – ele mesmo diz – virtual “psicanálise da escrita”, cujo objeto seria o *modo de formar* fílmico. O autor é tratado, então, como uma “instância abstrata”, pondo-se entre parênteses seus conteúdos factuais e existenciais, para assim deduzi-lo qual um algoritmo significante da própria trama da cine-escritura (Ibid.).

Isso quer dizer que embora pudéssemos imaginar Bernardet *lendo* a Bressane e a Sganzerla em suas funções de autor – no sentido em que Foucault sugeriu – na verdade, porém, a partir de Freud, busca dar um passo além: e esse passo é dado, a meu juízo, justamente pela leitura que sabemos possuir, com Jacques Lacan. Bernardet é um *ser psicanalizado* – bem entendido! Digo aí, como digo, a partir de Freud, já que a questão do “parricídio” no processo criativo investigado em Bressane e Sganzerla irá comparecer na escritura de Bernardet, à semelhança do que ocorre quando Freud ([1928] 1974) lê Dostoievski (mais especificamente, à obra do autor russo *Os Irmãos Karamazov*) investigando-o, psicanaliticamente. Como vocês devem saber, a psicanálise é, pois, originalmente, um método de tratamento clínica, mas, ao longo do tempo, ganhou corpo também como um modo de investigação da cultura e dos processos sociais e históricos. Criativos.

É até bastante comum a separação entre artista e autor. O artista produz a obra. O autor nasce dela. Sob esse aspecto, são comuns os estudos em vários campos do conhecimento sobre os autores de obras. Mesmo que, com isso, pouco se saiba sobre esses autores como artistas. Digamo-lo, claramente: o artista é a pessoa, o indivíduo; o autor aquele que surge com a realização da obra. É por isso que dizemos que da obra vem ao mundo um autor; como, no campo da psicanálise infantil, se dirá, por exemplo, não que nasce um bebê. Pelo contrário. Quando um bebê vem ao mundo, nasce uma mãe. As obras formam um pensamento que o artista, na sua função de autor, realiza simbolicamente ao mundo. A obra concretamente não é

objeto, mas sujeito pensante. Esse pensamento não pertence ao criador, mas à obra. É um equívoco também comum tomar o pensamento da obra como sendo o pensamento do autor. Não é. Essa cisão entre artista e obra traz consequências: esvazia do sujeito artista sua autoridade. Nessa *desmedida*, o autor virtualmente figura dentro do artista, mas não se identifica com ele. É justamente por esse motivo que a leitura que um artista faz de sua *imprópria* obra é só mais uma. É comum ouvir a pergunta, diante de uma obra: qual era a intenção do artista? E seria bastante interessante saber, mas, na realidade, pouco importa. O artista poderia não estar pensando no momento de criação naquilo que inclusive ele diz que estava. Talvez sim, ou não. A obra pensa.

Para Bernardet, essa verdade do processo criativo surge, à medida que *coloca aí algo de si*. O fragmento de verdade sobre esse instante criativo de um autor só pode ser, então, simbolicamente tocado, como na psicanálise de orientação lacaniana, em uma estrutura de ficção. “A linguagem, portanto, articulação dos signos, não o sujeito, a pessoa física investida de subjetividade, vivências e humores, é o que o que interessa ao crítico-analista” (Ibid., p. 15). Ao que, então, ainda mais exatamente, estaria Bernardet interessado em realizar, tendo como objeto não o próprio Bressane ou o próprio Sganzerla, eles mesmo, mas os onomásticos “Bressane” e “Sganzerla”? Bernardet (Ibid.) está interessado na espécie de “perversão revisionista” (p. 16) que surge quando, por um processo de *autofagia*, o Outro faz de uma herança algo *realmente* seu. Para isso, é preciso um despojar-se, no ato devorador, para fazer do predecessor uma versão de si. E, como irá apontar Haroldo de Campos (Ibid.), muito antes esse “desconstrutivismo brutalista” foi denominado, pelo “‘devorador crítico’ por execelência Oswaldo de Andrade” (p. 16), como “*Antropofagia*”. É neste sentido que o poeta lendo o crítico vai defini-lo como “psicopoeticista”:

Dessa precursão antropofágica estão bem cientes os autores tomados como objeto deste livro, convencionalmente identificados pelos onomásticos “Bressane” e “Sganzerla”, agentes de uma semiose (processo de signos) filmica que incorpora o “parricídio” como instância necessária à afirmação da diferença. Igualmente ciente está o seu crítico, o “psicopoeticista” que os analisa, e que, ao invés de estudar-se por trás de uma neutralidade atuo-excludente, pretende incluir-se no processo observado e assim, no limite, construir-se a si próprio através da desconstrução/construção de terceiros (Ibid.).

É sabido que aos *marginais* a figura do “pai” Glauber foi e continuou sendo fundamental. Será possível até mesmo, hoje, aventar a hipótese de que o cinemanovista estava muito mais com o cinema dito *marginal* do que com o Cinema Novo. O próprio *A Idade da Terra* (1977), do último Glauber, segundo Campos (Ibid.), nos poderia revelar – e, quem sabe, provar – essa afirmação. Bernardet, em seu livro, está interessado, pois, nessa espécie de parricídio freudiano *realizado* por Bressane e Sganzerla. Pelo processo filmico e sígnico mesmo, pelo ato que enfim dilacera o *pai*, pondo-se em seu lugar no fim, ou melhor, pelo ato criativo (ou de vir a ser o pro-criador) de

destituição de uma filiação simbólica. “Bressane” e “Sganzerla”, na estrutura de ficção de Bernardet, formam-se na sua narrativa discursiva como o objeto causador do desejo. E assim realizando(-se) para Haroldo, Bernardet não deixava de demonstrar outra espécie de filiação:

Jean-Claude, como Baudelaire, como Walter Benjamin, como Octavio Paz, mostra pertencer à raça dos críticos “parciais”, daqueles que são capazes de “tomar partido” e de arrazoar o seu engajamento nos objetivos que elegem com enérgico poder de persuasão. Felizmente. Disso resulta essa gargalhada escritural (descrita na conclusão do livro), reação desreprimida de perplexidade e jubilosa admiração, provocada pelo voo rasante dos anjos nascendo – o próprio cinema uma vez mais renascendo, como o soube intuir, decifrando o enigma [...]. Revoo dos anjos, o cinema? Sim. Como aqueles mensageiros da imagem talmúdica evocada por W. Benjamin e G. Scholem, que se se criam e renovam incessantemente, e cuja missão celebratória tem algo de vertiginoso, instante e instantâneo – tensão entre criação e morte. Assim o cinema. Este cinema analisado por Bernardet pelo menos. Um cinema (do grego *kínema*, ou seja, “movimento”) capaz de provocar a epifania do olho, de flagrar o *épos* na transitoriedade da luz e, por isso mesmo, de deflagrar a descarga elétrica do riso descompressor e a alegria extasiada do deslumbramento (Ibid., p. 17).

Sabemos que as trajetórias de Bressane e de Sganzerla se deram de modo contemporâneo na década de 1960. Bernardet (1991), nesse livro, coloca uma questão sobre o processo criativo inicial: o quê, dos primeiros filmes realizados, por um e por outro, “os colocaram em disposição de criar [...] que nos permita dizer que seu realizadores não são apenas repetidores ou manipuladores da linguagem cinematográfica herdada, e sim criadores [...], transformadores da linguagem herdada e produtores de formas novas” (p. 20). Se essa questão fosse colocada em nível individual, seria o mesmo que uma psicanálise. Não foi isso que realizou Bernardet. Não interessava para ele tomar os filmes (as obras) para entender os cineastas (autores / artistas). Isso representaria “instrumentalizar as obras como sintomas” (Id). Igualmente, não se interessou por tomar a psicanálise como método para problematizar a construção das personagens nos filmes de Bressane ou de Sganzerla, a fim de entender o estilo – a forma – dos filmes, ou dos cineastas.

Interessava, isto é, colocá-los como objetos que modificam seu desejo. Bernardet escreve:

Me interessou foi algo como uma psicanálise da escrita. O quê da composição dramática, construção dos personagens, uso da câmera, montagem etc., da relação entre estes elementos no interior de um filme ou de um filme para outro, podíamos intuir sobre o *deslanchar* de um processo criador. E os criadores não são Sganzerla e Bressane, e sim o realizador como instância abstrata – o *autor* –, deduzido da análise dos filmes, e que apelidei de “Sganzerla” e “Bressane” para que não sejam confundidos com as pessoal (Ibid., p. 20 – grifos do autor).

É bastante curioso o modo sutil como Bernardet escreve. Sensível. Ao inscrever seu desejo de análise pelo “realizador como instância abstrata – o *autor*” esse grafo em itálico nessa última palavra certamente vinha a significar não a “função de autor” foucaultiana, mas,

evidentemente, estava *informado* pela diferença lacaniana entre sujeito do enunciado e da enunciação. E não parava por aí. Bernardet criava discursivamente, pela instituição de seu “espaço literário” (Blanchot, 1987), àqueles sujeitos da enunciação – ou se, se preferir dizer – aos sujeitos “Bressane” e “Sganzerla” *desde* uma espécie de “inconsciente estético” (Rancière, 2009)⁶⁴. Bem ao modo de Lacan (1998), Bernardet se disponha a “colocar algo de si” (p. 11) e, ao publicar sua *psicanálise da escrita*, ao mesmo tempo nos convidava a também *colocar algo de si* na sua leitura. Não é afinal por outro motivo senão esse, que se trata aí de descontruir/construir a si no Outro.

Jean-Claude Bernardet estava plenamente ciente, ao que parece, da questão que lhe endereçada para um *lugar* além das suas intenções conscientemente reveladas em seu discurso. Ou, para tratarmos desse assunto lacanianamente, do que *sabia* em relação ao abismo da *verdade*. De certa forma, Bernardet, leitor de Lacan, parecia competentemente cônscio de que essa verdade só aparecia em uma estrutura ficcional em que, nesse caso, o objeto de desejo, nessa cena, passaria a ser então seus “Bressane” e “Sganzerla”. Vejamos, pois, como isto nos aparece:

Evidentemente não foram estes os únicos motivos nem mesmo, acredito, os principais que me levaram a este estudo. Passam por aí problemas meus relativos à criação, isto é, relativos ao pai. Acho que encaminho a questão produzindo análises de filme que desejaria poder considerar criativas. Se tal ocorrer, estarei me construindo através de terceiros. É o que estudo em “Bressane” e “Sganzerla”. Por que eles? Por amor. Paixão de décadas por alguns de seus filmes. [...] A crítica transformou-se, o cinema também. E há vinte anos que esses filmes nos trabalham, pelo menos me trabalham. Por dentro. Me transformaram. Acho-me agora apto – ilusão? – a manter com eles um diálogo realmente íntimo. Os filmes fazem o crítico. E depois o crítico faz os filmes. [...] Foi no seio do Cinema Novo que Bressane e Sganzerla se formaram. [...] A *Revisão crítica do cinema brasileiro* de Glauber Rocha é particularmente eloquente sobre a questão da herança e da tradição. [...] Mas isso não impediu que houvesse uma herança dominante, que se impunha por si só, ainda em plena vida quando estes cineastas [Bressane e Sganzerla] começaram seus trabalhos. Havia pais com os quais foi preciso brigar, nem sempre simbolicamente. É este momento que tento focalizar, em relação aos filmes exclusivamente. Por quê? Voltamos ao tema lançado acima: a construção do sujeito através de um terceiro. O terceiro é o Cinema Novo, é o modelo, é o formador, é o pai. Parto de uma afirmação de Didier Anzieu: “Criar requer, como primeira condição, uma filiação simbólica com um criador reconhecido. Sem tal filiação e sem a sua posterior renegação, não há paternidade possível de uma obra”. Este é o ponto de partida.

⁶⁴ A inversão de Jacques Rancière opera nesta aludida obra nos permite dar esse sentido, nessa passagem. Se bem que não me detenho no desdobramento do conceito de “inconsciente estético”, valerá então a pena, aqui, *em passant*, dar a ver em que sentido o filósofo francês propõe pensar essa noção. Na introdução de seu livro, Rancière (2009) escreve o seguinte: “Dado o título, esclareço que não falarei, aqui, da aplicação da teoria freudiana do inconsciente ao domínio da estética. Não falarei, portanto, de psicanálise da arte nem mesmo dos numerosos e significativos empréstimos que historiadores e filósofos da arte possam ter feito das teses freudianas e lacanianas em particular. Não tenho nenhuma competência para falar do ponto de vista da teoria psicanalítica. Mas, sobretudo, meu interesse é bem diverso. Não procuro saber como os conceitos freudianos se aplicam à análise e interpretação dos textos literários ou das obras plásticas. Pergunto-me, em vez disso, por que a interpretação desses textos e obras ocupa um lugar estratégico na demonstração da pertinência dos conceitos e das formas de interpretação analíticas” (p. 9).

Cabe lembrar: Paulo Emílio Salles Gomes havia morrido em 1977. “A crítica transformou-se, o cinema também. E há vinte anos que esses filmes nos trabalham, pelo menos me trabalham. Por dentro”, escrevia, pouco mais de uma década depois, Jean-Claude Bernardet. Como sabemos, Paulo Emílio foi *pai* em muitos sentidos para Jean-Claude. Foi o *terceiro, o modelo, o formador*. E no percurso dessa filiação simbólica, entre fins dos anos 1950, atravessando as de 1960 e 1970, seguindo de perto essa *paternidade*, Bernardet (1991) se desencontrava sob uma espécie de “afasia ideológica”, de “bloqueio” (p. 21). Por isso escrevia *O voo dos anjos*: “talvez também por uma atitude de reparação” (p. 20). Reparar carrega o sentido, entre outros, de olhar. Bernardet escrevia seguindo seu caminho, olhando para o horizonte em que, como quem dirige um carro sabe, pode-se ver *o passado* pelo retrovisor. Segue-se em frente, olhando para trás. “Passaram-se vinte anos. As tendências sociologizantes, politizantes, moralizantes, ficaram absoletas. A crítica transformou-se, o cinema também” (p. 21). E Bernardet, ao modo de Lacan, descobria pelo Outro que inventava que não é com o cérebro que pensamos, mas com os pés.

Parricídio simbólico?

Voltando a sua própria questão principal no livro a Bernardet mesmo: se é pelo menos um pouco válido, se se dá a ver aí um fragmento de verdade, no que foi dito no parágrafo anterior, o que o *colocava em disposição de criar* – e no fim de criar a si mesmo, naquele início dos anos 1990 – era uma elaboração de luto do processo de dilaceramento de sua filiação simbólica. Como escreve Bernardet (1991): “Penso ter mostrado que pode ser verificado [...] um processo de incorporação no qual domina uma figura modelar [...], ou duas [...] de forma menos problematizada” (p. 247). Então vir a ser protagonista de sua própria caminhada na vida, e não só na intelectual, partir do princípio de desconstrução da tradição herdada reconhecendo que “essa figura modelar é caracterizada por ser lugar de um conflito em que encontramos aceitação e rejeição, fecundação e castração, morte. O que constrói a figura é justamente o conflito” (Ibid.).

[...] necessidade de introduzir elementos extraídos dessa figura que vão participar da elaboração do tecido novo e, por isso, serem assimilados e transformados, assim como necessidade de superar essa figura associando-a a um ritual de morte. Tal processo simbólico é inerente senão à criação, em todo caso ao que chamei de *colocar-se em disposição de criar*. Nesse processo não encontramos apenas a figura modelar, mas igualmente a de um duplo do sujeito que se coloca em disposição de criar. Num primeiro momento, pensamos num duplo identificatório, pois que construído com procedimentos que simbólica e alegoricamente são colocados em ação [...]. Vimos que os duplos podem interiorizar uma figura materna deprimida. A maneira pela qual o personagem duplo lida com os procedimentos acima mencionados impede a constituição de um sujeito pleno e a criação, sendo levado a permanecer na depressão ou se encaminhar para a morte. [...] O que é incorporado [...] é apenas incorporado, enquanto é apropriado ou *metabolizado* pelos realizadores. Daí o duplo identificatório ter-se tornado um duplo negativo cuja constituição foi necessária

para colocar-se em disposição de criar, mas cuja eliminação posterior não é menos necessária. Os realizadores criam às custas de seus personagens. Colocar-se em disposição de criar não passa apenas por um outro mas dois, a figura modelar e o duplo negativo, ambos votados à superação e ao desaparecimento. No entanto, nada disso basta para tornar-se um criador. É indispensável que tal processo saia da esfera pessoal e se torne constitutivo de uma linguagem que produza obra com coesão interna e autonomia em relação ao próprio processo que possibilitou a sua composição, caso contrário a obra não passaria de um documento ou de um derramamento psíquico. A elaboração da linguagem não quer dizer que se recorra a uma linguagem convencional, codificada, preestabelecida para expressar os conflitos. Nem que a linguagem seja o veículo da expressão desses conflitos. A linguagem é elaborada pelos conflitos que não são seu conteúdo, mas sua própria materialidade. E, inversamente, a linguagem elabora os conflitos que, sem ela, não existiriam. Essa elaboração, que gera uma autonomia relativa diante do processo psíquico, gera também uma autonomia relativa diante do universo linguístico em que a obra se insere, a mais indicada; melhor seria falar em *escrita*, isto é, numa linguagem que determinada obra ou determinado grupo de obras de um mesmo autor elaboram para si próprios, o que não vem contradizer o fato dessa escrita se valer de um material já existente [...]. O conhecimento desse processo, cujos rastros podem ser detectados pela investigação, não é necessário a não ser para uma compreensão mais intensa da obra. Quero dizer que coerência interna e autonomia relativa são suficientes para a obra não se desmanchar diante do espectador que não perceba o processo que tentei analisar neste ensaio. A escrita – que outros preferirão chamar de estilo e que, neste texto, é sinônimo, não de linguagem mas de elaboração da linguagem – é o que diferencia o duplo não da pessoa do autor, mas da instância autoral. Ela é a própria maneira de trabalhar o processo que envolve a figura modelar e o duplo negativo, e a maneira de superá-los na constituição da coerência interna e da autonomia. É pela escrita que o sujeito dependente da figura modelar torna-se *sujeito instituinte*. É o autor (Ibid., p. 248-249 – grifos do autor).

Seria a *figura modelar* de Bernardet, um “sujeito do enunciado [já]” como em Lacan (2006, p. 45); e o *duplo negativo*, aí o lacaniano “sujeito da enunciação”? Possivelmente, sim. Será importante lembrar aqui que a obra problematizadora das modalidades de escrita da história do cinema brasileiro tal como a elaborada por Paulo Emílio Salles Gomes desde os anos 1960, a qual foi nomeada *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* por Bernardet (2008) foi publicada, justamente, em meados dos anos 1990. Talvez, sem a elaboração realizada com *O voo dos anjos* não fosse possível. Mas essa afirmação é evidentemente apenas uma verdade em estrutura de ficção.

A verdade do estilo de J-C. Bernardet em E. Coutinho (a tese do estilo trágico excêntrico)

Retomemos, novamente, em mãos, àquele texto indignado de Eduardo Escorel (2011), publicado na revista *Pianuí*. O real para Lacan (1996) é, como vimos também com Dunker (2016), “o que retorna sempre ao mesmo lugar” (p. 31). Lembro que no aludido texto, Escorel (2011)

afirmava-se perplexo diante de um perfil sobre Jean-Claude Bernardet, publicado cerca de um mês antes, na mesma *Piauí*, por Raquel Zangrandi (2011). Tal perfil, na opinião do cineasta, não fazia justiça nem estaria à altura da personalidade intelectual de Bernardet, diante de seu papel ao campo do cinema, não apenas como crítico. Assim, depois de se referir à decepção da recepção de Bernardet ao seu primeiro longa-metragem, em 1976, *Lição de amor* (1975), Escorel escreveu:

[...] a influência de Jean-Claude foi mais positiva. Segundo declarou Eduardo Coutinho, *Cabra marcado para morrer*, de 1984, foi feito para o próprio Jean-Claude “em resposta às questões que colocava” escrevendo sobre documentário nos anos de 1970 e 1980. Ter motivado a realização de um filme como *Cabra marcado para morrer* – “um divisor de águas”, conforme ele mesmo escreveu, bastaria para situar a importância e o lugar que Jean-Claude ocupa na definição de rumos do cinema brasileiro (Escorel, 2011, s/p).

Com efeito, em uma fala de Eduardo Coutinho extraída da mesa redonda “Homenagem a Jean-Claude Bernardet: o documentário brasileiro como objeto”, realizada durante o 11º Festival Internacional de Documentários – É Tudo Verdade, de 28 de março de 2006, excerto esse que foi depois reproduzido como Nota Introdutória do livro de Bernardet (2007), *Brasil em tempo de cinema*, lê-se o seguinte – e aqui vou reproduzir toda a fala de Coutinho, tal como figura no livro:

... o principal é o seguinte: eu tive esse contato entre 63 e 65 e depois praticamente não o vi. Larguei o cinema em 70 até 80... e era aí março, por aí, fevereiro de 85, quando o *Cabra* tinha acabado... dois meses de estrear, eu tava embarcando de avião e vi o *Mais*; saiu uma crítica dele, e eu, no avião, fui ler essa crítica. É uma crítica extraordinária, não porque fala bem. Há críticas que falam bem, e você fala: “Eu me enganei”. Se esse cara gosta desse filme dessa forma, eu me enganei. Isso é comum, porque o humanismo, porque não sei o que e tal e tal e tal. Não se trata de ser uma crítica que é elogiosa, é uma crítica que foi de longe... eu falo das críticas que foram feitas no calor da hora, não falo do que veio depois. E que é de uma pessoa que você vê que viu o filme trinta vezes, e que pensou duzentas horas sobre isso e que aí é o problema da crítica que te interessa, e que é muito rara. É um crítico que diz aquilo que você fez sem saber que tinha feito. Em que sentido? Tudo que você faz em cinema, ou em tudo que seja, é algo que tá aquém e além da consciência. Então coisas que estão no filme, mas que, e que não foram por acaso, e eu e Escorel discutimos as coisas que fomos botar, mas que aquilo fazia sistema a gente não tinha essa noção. E ele mostrava que aquilo é o sistema. Eu falo, para lembrar, tópicos principais: sistema da repetição, sistema do último e etc. E coisas essas que foram pensadas e que nenhum crítico de cinema fala, porque os críticos de cinema falam em paráfrases que... pra quê? Entendeu? É muito difícil falar de filmes que você viu ou não viu. O Jean-Claude consegue falar de filme que você não viu e te interessar, o que é raríssimo. Inclusive, o último plano do filme, que nenhum crítico falou, né... que o filme não termina em um triunfalismo e termina embaixo. E ele tem então toda uma parte da crítica a isso que é extraordinária, porque isso aí é exatamente o que eu pensava em fazer e que ninguém falou. Enfim, aprendi muito com essa crítica, e como nunca me comuniquei com o crítico para dizer que gostei, achei legal, achei ótimo... eu não fiz, devia ter feito, porque daí eu teria, nos meus anos de ostracismo posteriores, talvez pensado melhor em conversar mais com ele. Na verdade, nos encontramos duas ou três vezes nesses tipos de debate que a gente não fala

as coisas como deve, e eu até lamento, porque o *Cabra* tem 21 anos, né, 22, 21 anos... e como eu disse, eu lamento apenas que eu fiz, que eu voltei a fazer cinema quinze anos depois, e eu tive dele reticências, e eu tô sempre curioso de o que são essas reticências, acho que é um mistério que fica aí. Mas eu vou ter um debate com ele inclusive dia 5, se tudo correr bem, sobre entrevista, para além da entrevista, onde eu já sei que vamos discutir posições opostas, e que talvez a gente chegue a um acordo e talvez não. Mas enfim, é outro assunto. Fora disso, mais importante, que ele não sabe, porque eu nunca disse a ele, nem da crítica, falei da crítica porque é uma crítica maravilhosa, eu acho que a crítica dele tá à altura do filme, o que é difícil. Como eu tenho em alta conta esse filme, porque eu já gosto dele em terceira pessoa. Eu acho que isso é o máximo que você pode dizer de uma crítica, ele responde ao desafio do filme. Enfim, antes de fazer o *Cabra*, uns dez anos... 75, 76, que eu tava em televisão e... pretendia voltar mas não sabia como, digamos que... uma espécie de... coisa imantada, que eu lia e me provocava todo o tempo era o que o Jean-Claude escrevia nos anos 70 e 80. Basicamente sobre documentário, mas não só. Então tirando esse início do *Brasil em tempo de cinema* [cuja 1ª edição foi publicada em 1967], que realmente hoje é um livro que é muito mais arqueológico, porque realmente é uma noção de classe média que... de Sófocles até hoje, tudo é classe média... mas ao mesmo tempo que é um livro que, como tudo, é bem pensado, apesar desse problema de estar deslocado no tempo hoje. E eu li esse livro na época, mas enfim, eu tava quase largando o cinema e tal, mas no período então que eu pensava em fazer o *Cabra* eu me alimentei, é como se eu fizesse... eu estou forçando um pouco a barra, porque você às vezes faz o filme pros amigos, faz pra você, você não sabe o que é o público, então eu fiz o *Cabra* um pouco do jeito que eu fiz em resposta às questões que o Jean-Claude colocava. E a partir de uma crítica minha, que também vinha um pouco dele, mas não com a rigidez que ele tinha, de o que o Cinema Novo fazia com os pobres e etc. etc. etc., eu achava que não era isso, que tinha que sair disso. Então de certa forma a crítica dele correspondeu ao fato de que eu fiz o filme um pouco para ele. E isso não estou dizendo porque é uma homenagem a ele, estou dizendo porque é verdade (Bernardet, 2007, p. 9-11).

É preciso situar, minimamente, a história da retomada de *Cabra marcado para morrer* aqui. Em 1964, Eduardo Coutinho iniciou o projeto do filme no quadro do CPC da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes). Mas, com o golpe de 1964, as filmagens foram interrompidas. A narrativa (o roteiro) do filme foi originalmente concebida com base no assassinato de João Pedro Teixeira, líder de uma Liga Camponesa na Paraíba, ocorrido em 1962. O filme é interpretado por falsos atores, digamos, *atores de verdade*, isto é, pessoas *reais*. Em 1981, após a anistia do governo do general Figueiredo, Coutinho retoma o projeto do filme, com modificações. Parte em busca dos camponeses-atores do primeiro *Cabra*. O segundo *Cabra* fica pronto então 20 anos depois do início das filmagens do primeiro (Cf. Bernardet; Ramos, 1988).

Como vimos, na *fala* extraída de Coutinho do festival “É Tudo Verdade” de 2006, Coutinho elabora, diante do público, enunciações discursivas que, em síntese, querem dizer que a retomada de *Cabra*, já na década de 1980, como foi realizada, devia, e muito, ao que Jean-Claude Bernardet já escrevia sobre cinema documentário nas décadas de 1960 e 1970. Coutinho chega a dizer que *Cabra marcado para morrer* (1984) foi feito em resposta às questões que Bernardet

colocava em suas críticas e, sem sombra de dúvidas, em conversas que mantinham. Coutinho tem em mente, porém, que fazer uma afirmação dessas é forçar um pouco a barra. Claro! Dificilmente, na vida, conferir razão de existência a certos atos se reduziria a um único motivo. Mesmo assim, Coutinho diz que *Cabra* foi feito para Bernardet, e inclusive menciona uma crítica que teria sido publicada sobre o filme por esse último, que lhe soa com alegria. Essa crítica é “Vitória sobre a lata de lixo da história”, originalmente publicada, a 24 de março de 1985, no jornal *Folha de S. Paulo*. Tal como aí publicada, essa crítica foi reproduzida na íntegra e pode ser lida na obra de título *Cineastas e Imagens do Povos* de Bernardet (2003), lançada em 1985.

Antes de examinarmos algumas características dessa crítica de Bernardet e, assim, podermos levantar algumas reflexões consequentes, lembremos algo importante. No Capítulo I desta Tese, trabalhamos com um discurso de Bernardet em que, a certa altura, ele lembrava de conversas e questões que colocou a seu amigo Eduardo Coutinho, depois de ter assistido, na época, ao seu mais recente filme-documentário cujo título é *Jogo de Cena* (2007)⁶⁵. Esse foi um filme que, para Bernardet, como disse no aludido vídeo, Coutinho fizera como que questionando todo seu cinema-documentário, tal como realizado, desde pelo menos *Santo Forte* (1999). A obra *Jogo de Cena* foi feita a partir de um anúncio de jornal para que mulheres contassem o que quisessem sobre suas vidas, em um estúdio diante da câmara do cineasta. Mulheres *reais* narrando suas vidas e, também, atrizes *reais* contando as mesmas histórias. Quem é que diz *a verdade*?

Bernardet colocava então uma questão a Coutinho: se Coutinho achasse, por um momento, que o que aquelas mulheres estavam contando era de fato suas vidas, ele estaria muito enganado. O pano de fundo dessa reflexão de Bernardet é bastante pós-estruturalista: a linguagem, em última instância, recurso, por excelência, que possuímos para simbolizar a vida real, evidentemente limita o que se possa falar dela. Pela linguagem não damos conta de compartilhar ao outro a totalidade de nossas vivências. Isso só é feito a partir de recortes, de edições, e dos usos das figuras de linguagem que nos estão disponíveis como, por exemplo, as condensações metafóricas e os deslocamentos metonímicos. Para Bernardet, o que ocorria era o seguinte: aquelas mulheres, para narrarem suas vidas, ou uma parte de suas vidas, primeiramente, contavam as elas mesmas a história que, depois, e a pouco e pouco, ao longo da vida, seria reproduzida para os outros – inclusive diante da câmara de Coutinho. Essas narrativas não são a vida, não são as vivências dessas mulheres. São narrativas sobre essas vivências. E cabe aí à memória, àquilo que foi guardado dessas vivências, no fim, a configuração editada dessas narrativas. Mas, Bernardet dava ainda um passo a mais na complexidade de sua formulação. Para

⁶⁵ Cf.: EP. 5 – Jean-Claude Bernardet | Cinema e Pensamento. Produção: Rodolfo Pelegrin e Panama Filmes. Fotografia: Caio Mazzilli. 2019. 22 min 37 s, color. Canal do Leituras Brasileiras. Disponível em: <<https://youtu.be/kNvXebwQ1b0>>. Último acesso em: 20 jun. 2020.

ele, essas narrativas, primeiro contadas para si mesmas, depois reproduzidas para os outros, com o tempo, substituiriam as próprias memórias daquelas vivências. Tudo se passa *como se* essas narrativas *narrassem* a própria vida, como *realmente* vivida *de verdade*. Eis aí uma estrutura de ficção.

Coutinho, diante das elucubrações de Bernardet, respondeu que sabia de tudo isso, mas o que *realmente* importava naquelas histórias de vida, como foram narradas, pelas mulheres entrevistas, para ele era a *emissão da voz*. Lembro aqui de uma passagem escrita por De Certeau:

Essa valorização do som – chave de paronomásias, aliterações, rimas e outros jogos fônicos – semeia na organização semântica do discurso uma transgressão oral que desloca ou corta os sentidos articulados e autonomiza o significante em relação ao significado. Essa água sonora espalha-se através da paisagem sintáctica em que ela insinua os deslizes, delícias e delírios de um não-sabido (De Certeau, 2012, p. 215).

Ou seja: os modos com que se recupera o passado no presente, pode representar usos políticos desse passado no tempo presente, trazendo com tal retorno vozes ocultas, ruídos reprimidos. Essa verdade *realmente* circunstancial que se dá a ver no discurso de um sujeito em uma estrutura ficcional, poderá muito bem servir de suporte para o questionamento de outros discursos, como do discurso historiador legitimado socialmente e pelos pares da comunidade científica. Afinal, como sabemos, a história é sempre história escrita pelo vencedor (Cf. Vesentini, 1997). É verdade, Coutinho já estava atento aos modos de usos desse discurso *falado*, dessa ficção narrativa sempre recriada sobre nossas histórias para fins de reparação às histórias oficiais.

Isso ocorre na retomada de *Cabra marcado para morrer*, na década de 1980, em que as narrativas – como alertou Bernardet – que acabam por substituir a própria memória da vivência podem servir a esse ato de reescrita da história, não só individual, mas também coletiva. De qualquer forma, parece surgir desse diálogo cruzado uma boa hipótese: se *Cabra...*, no fim, realmente se deve ao que, desde os anos 1960 e 1970, Bernardet colocava como questões ao cinema documentário, e que podemos identificar, ainda nos anos 2000, nas conversas que teve com Coutinho, então é *tudo verdade* o que esse cineasta documentarista disse, naquela *fala* extraída em que reputou a Bernardet a existência de seu próprio filme, mesmo que isso seja uma ficção.

Valerá a pena, neste ponto, relembrar que, para o escritor e poeta Juan José Saer (1991), mesmo “a recusa escrupulosa de qualquer elemento fictício não é um critério de verdade” (p. 1). É a verdade como objetivo da narrativa *fictícia* do sujeito sobre o Outro ou sobre si mesmo o que deveria nos levar a uma investigação mais pormenorizada. Afinal, quem, como um escritor de literatura surrealista (no caso dos franceses) ou fantástica (aos latino-americanos), se utiliza de elementos fictícios para a invenção criativa de histórias não o faz com o propósito deliberado de obscurecer as verdades. Esta é só uma espécie de fantasia moral que supõe uma hierarquia absoluta entre verdade e ficção – que não passa, na realidade, de uma ficção! O problema central

aí é o do espaço de indeterminação fundado pela narrativa suposta da verdade objetiva. Os gêneros que nisso se arvoram deveriam dar maiores explicações: inclusive a historiografia.

A ficção, desde suas origens, soube emancipar-se dessas cadeias. Mas que ninguém se confunda: não se escreve ficções para se esquivar, por imaturidade ou irresponsabilidade, dos rigores que o tratamento da “verdade” exige, mas justamente para pôr em evidência o caráter complexo da situação, caráter complexo de que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao dar o salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênuas que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade. Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas uma busca de uma um pouco menos rudimentar. A ficção não é, portanto, uma reivindicação do falso. Mesmo aquelas ficções que incorporam o falso de um modo deliberado – fontes falsas, atribuições falsas, confusão de dados históricos com dados imaginários etc. –, o fazem não para confundir o leitor, mas para assinalar o caráter duplo de ficção, que mescla, de um modo inevitável, o empírico e o imaginário. [...] O paradoxo próprio da ficção reside no fato de que, se recorre ao falso, o faz para aumentar sua credibilidade. [...] a ficção é [...] um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata. A ficção se mantém à distância tanto dos profetas do verdadeiro quanto dos eufóricos do falso (Ibid., p. 2-3).

Dito isso, finalmente: de que buscou tratar a crítica “Vitória sobre a lata de lixo da história” de Jean-Claude Bernardet, da qual, aliás, Coutinho havia dito ter gostado bastante?

Mesmo que não pretenda desdobrar exaustivamente suas questões, gostaria de expor aqui alguns contornos das reflexões escritas nessa crítica por Bernardet, que, a meu juízo, possuem relação direta com o que estamos propondo pensar até aqui. O crítico inicia a sua reflexão assim:

Nada mais distante do projeto de Eduardo Coutinho em *Cabra marcado para morrer* do que historiar os últimos vinte anos. Nada de enfileirar fatos no espeto da cronologia e amarrá-los entre si com os barbantinhos das causas e efeitos. Que filmes históricos, no Brasil, escaparam às ilusões do historicismo? Bem poucos, se tantos. Mas, com certeza, *Cabra marcado para morrer*. Que história nos propõe esse filme? Talvez devido à idade – aproximadamente a mesma de Coutinho – vejo um projeto histórico preocupado em lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado. Entre o antes e o agora, uma ruptura: 1964. Com a ruptura, o projeto ideológico e cultural anterior a 64 corre o risco de ficar “parado no ar”, sem sentido, jogado na “lata de lixo da história”. Assim como o presente corre o risco de não ter sentido se não se enraizar numa anterioridade significativa. *Cabra* resgata os detritos de uma história rompida, de uma história derrotada. Mais do que isso: *Cabra* é o duplo resgate de uma dupla derrota. O primeiro *Cabra*, o de 64 e de que sobraram apenas vestígios, já era o resgate de um fracasso: o assassinato de um líder das Ligas Camponesas, João Pedro. Dele vivo, não sobrou nem uma fotografia; o filme de então, sob a forma de um espetáculo, o fazia reviver e o fixava na história. O *Cabra* de hoje resgata o filme interrompido – e, dessa forma, também João Pedro – e resgata a viúva do líder e a sua família (Bernardet, 2003, p. 228).

Claramente, Bernardet estava informado, nessa passagem, e não só, mas na composição de todo o seu texto, por uma perspectiva materialista da história (Benjamin, [1940] 2012, p. 241-252). Aliás, Bernardet escolheu finalizar sua crítica citando diretamente a terceira tese sobre o conceito de história de Walter Benjamin. Nesse caso, é evidente essa filiação simbólica. Isso é tanto mais verdadeiro na medida em que sua leitura sobre *Cabra marcado para morrer* se situa a partir da reflexão sobre a questão do historicismo, com o qual, na visão do crítico, Coutinho rompeu. Trata-se aí, da problematização da *ponte* entre o *Cabra/64* e o *Cabra/84*. Para Bernardet (2003), “esse processo de resgate da história provoca uma construção ‘em abismo’” (p. 229). Mais do que isso: eis “o redemoinho do resgate: o que resgata a história? É o espetáculo.” (Ibid.).

Sob esse aspecto, Bernardet (Ibid.) conclui que, no último *Cabra...*, “a história revive, adquire coerência e significação graças ao espetáculo” (p. 230). E é à pergunta posterior que buscará responder, ao longo de sua crítica: “Como opera o espetáculo?” A isso dará como resposta o seguinte: “Na história derrotada, a realidade se estilhaça em mil fragmentos. São pedaços de realidade, vestígios, ruínas de história quase soterradas” (p. 232). É, de certa forma, como Bernardet dissera, em 2019, ter conversado com Coutinho, sobre *Jogo de Cena* (2007): há um trabalho de resgate da vida pela narrativa que substitui a própria memória da vivência. Bernardet, naquela ocasião, não utilizou a palavra *espetáculo*. Mas sim, *tragédia*. Eis aí, pois, o espetáculo da tragédia, ou seria o contrário: a tragédia do espetáculo? A certa altura na sua crítica de *Cabra* dirá:

A tarefa do espetáculo consistirá em trabalhar com esses vestígios, desenterrá-los, organizá-los para construir uma coerência – a ponte – sem que, no entanto, se perca a noção de fragmento. O fragmento não é uma arbitrariedade estilística, mas é a própria forma da história derrotada, motivo pelo qual, mesmo na busca de coerência e da significação, o caráter fragmentário não pode nunca ser abandonado. *Cabra* realiza isso de forma admirável (Bernardet, 2003, p. 233).

Como a vida é vivida, o *Cabra...* de 1984 foi realizado sem roteiro. E ainda que se reconheça no documentário a intenção de estabelecer aquela “ponte”: “O projeto de *Cabra marcado para morrer* – jogar uma ponte por cima da ruptura para dar sentido ao passado e vivificar o presente” (Ibid., p. 236), esse “trabalho de resgate não repõe a perda” (Ibid., p. 239). Ruptura histórica que *não volta* do golpe que foi dado no *continuum* da história; ruptura também reconhecida que inegavelmente há entre a vida e a (pela linguagem) narração da vida. A construção *em abismo*, entre o presente e o passado, entre nós e o mundo, poderá, no entanto, servir como forma sensível a uma história, diante do Outro, e talvez, como efeito de seu estilo.

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o preenchido de “tempo de agora” (*Jetztzeit*). Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de “tempo de agora”, que ele fez explodir para fora do *continuum* da história. A Revolução Francesa via-se como

uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário do passado. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele se oculte na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Ele se dá, porém, numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o céu aberto da história, é o salto dialético da Revolução, como concebeu Marx (Benjamin, [1940], 2012, p. 249).

É tudo verdade: a realização cinematográfica de *Cabra marcado para morrer*, afirmou Coutinho, correspondia ao efeito de estilo das questões propostas por Bernardet, desde anos atrás. O pano de fundo era claramente a impossibilidade de resgatar o passado, de narrar uma história própria, que conseguisse recompor o que foi feito, num último horizonte, da vida, pela ruptura de 1964. Uma tragédia. Para Bernardet, as narrativas que substituem a própria memória da vivência da vida e que, em última instância, impossibilitam ao sujeito de contar a sua vida... isso é uma tragédia. A experiência vivida por um sujeito só pode ser, de modo parcial, *realmente narrada*, simbolizada. A verdade sobre uma história só pode ser acessada pelo recurso a uma estrutura ficcional. Haverá para todo sempre o não-dito. “Esse processo de resgate da história provoca uma construção ‘em abismo’” (Bernardet, 2003, p. 229). A questão que não se calará é: *como* opera esse efeito de estilo?

O estilo de Bernardet? De um sujeito trágico excêntrico.

CONCLUSÃO

Quando dizemos que o homem faz a escolha por si mesmo, entendemos que cada um de nós faz essa escolha, mas, com isso, queremos dizer também que ao escolher por si, cada homem escolhe por todos os homens. Com efeito, não existe um de nossos atos sequer que, criando o homem que queremos ser, não crie ao mesmo tempo uma imagem do homem conforme julgamos que ele deva ser. [...] Se a existência, além do mais, precede a essência, e nós queremos existir ao mesmo tempo em que moldamos nossa imagem, tal imagem é válida para todos e para nossa época inteira. Assim, nossa responsabilidade é muito maior do que poderíamos supor, pois ela envolve a humanidade como um todo. [...] Assim, sou responsável por mim e por todos e crio uma determinada imagem do homem que escolho ser; ao escolher a mim, estou escolhendo o homem. [...] Mas, na verdade, a pergunta que sempre deve ser feita é: “O que aconteceria se todos agissem do mesmo modo?” E não se tem como escapar desse pensamento inquietante sem uma espécie de má-fé.

(Jean-Paul Sartre)

Na edição de julho de 2019 da revista *Pianí_154*, Jean-Claude Bernardet (2019) publicou seu *Corpo crítico*. Quem acompanha seu blog, hoje hospedado em uma seção especial no site *Outras Palavras – Jornalismo de Profundidade e Pós-Capitalismo*, ou quem acompanha a sua rede social de Facebook⁶⁶, terá certamente percebido, no aludido texto, que se tratava de uma reflexão sobre si, revista e ampliada a partir de dois outros pequenos textos que Bernardet já havia publicado.

Esses outros dois pequenos textos foram intitulados, respectivamente, e seguindo aqui a ordem cronológica de suas publicações, ora naquele blog, ora na rede social: *Insubmissão* (de 08 de

⁶⁶ Tanto o blog de Jean-Claude Bernardet, quanto sua página (rede social) no Facebook, podem ser acessadas, respectivamente, por meio dos links seguintes: <<https://outraspalavras.net/jcbernardet/>>; <<https://www.facebook.com/jcbernardet>>

abril de 2019, data da publicação em sua página de Facebook; texto reproduzido no blog, dois dias depois); e *Longevidade e Capitalismo* – que, infelizmente, já não está disponível para ser lido, nem naquele blog, nem na página de rede social de Bernardet, no Facebook. Mas é a esse texto que, em *Corpo crítico*, Bernardet, a certa altura, faz referências, depois de fazer um anúncio e tanto:

Quando tornei público que estava com câncer de próstata e decidi interromper o tratamento, muita gente se comoveu, pensando que eu havia desistido. A ficção da entrega à morte, esses amigos a vivenciaram, mas não a inventaram. Ela é gerada por nossa sociedade e tem algumas premissas. Viver o maior tempo possível virou dogma. Festejar o centenário em vida virou um desejo, não necessariamente dos indivíduos centenários, mas das pessoas em seu entorno. Quem está doente se trata, não tem conversa. Doente que não se trata morre. Esses princípios são considerados naturais porque indispensáveis à manutenção do gigantesco sistema médico que precisa da nossa longevidade e das nossas doenças para lucrar. Tempos atrás, e bem antes da volta desse câncer próstata, postei no Facebook um texto curto intitulado “Longevidade e Capitalismo”. A longevidade é uma necessidade industrial. Laboratórios farmacêuticos, fabricantes de máquinas de ponta para diagnósticos por imagem, dentre outras finalidades, e hospitais precisam da nossa “bio” – o que não quer dizer “nossa vida” – para lucrar, sendo que a manutenção da bio independe da qualidade de vida. Uma forma de resistência a essa ala do capitalismo consistiria em privá-la da nossa bio, isto é, da sua fonte de riqueza. Acredito que eu, com humor (levo o humor a sério), sugeria uma reapropriação de nossos corpos por meio do suicídio consciente e lúcido (Bernardet, 2019, p. 42).

Com esse texto, Bernardet tornava pública sua decisão de deixar o tratamento de câncer de próstata que havia descoberto. E resolvera fazer isso não mais apenas escrevendo em seu blog ou em sua rede social, mas de modo amplificado, em uma revista como a *Pianí*. Na verdade, sua decisão de interromper o tratamento iniciado causou bastante surpresa, porque vai na contramão do que comumente se espera de alguém doente, com qualquer tipo de câncer. Na sua página de Facebook, em que publicou o texto *Insubmissão*, ganhou destaque o comentário do cineasta João Batista de Andrade, em que diz da admiração por Jean-Claude, “que só cresceu desde que nos conhecemos, dois anos antes de 1964.” Em uma interpretação que extrapola qualquer âmbito do verificável, arriscaria: a referência ao Golpe foi como soou a notícia trazida por Bernardet.

No corpo da postagem, pode-se ler: “A longevidade não é uma finalidade em si. Com mais de 80 anos e quase cego, não há por que se submeter à agressividade do tratamento. Resolvi interromper o tratamento e deixar correr.” Mas, para Jean-Claude Bernardet, essa escolha não representa outra coisa senão um ato político de insubmissão à estrutura e ao discurso da medicina. Nesse ato de *d-existir* viu uma possibilidade, como publicou na revista *Pianí*, de *reapropriação de nossos corpos por meio do suicídio consciente e lúcido*. Sua ponderação vai ainda além:

Raros são os médicos que aceitam essa discussão, porque a ideologia os leva a pensar não no paciente, mas na sua cura. De certa forma, são sacerdotes de uma forma de religião que podemos chamar de vitalismo. Médicos resistem

quando se tenta mostrar que papel eles exercem na máquina, papel que não condiz exatamente com o juramento de Hipócrates. O médico assina um pedido de exame, carimba o CRM e me estende o papel. Não o apanho de imediato e digo que, sem essa folha de papel, não teria como ir a um laboratório realizar o exame. São papeis como esse que azeitam a máquina. Apenas *um* dos médicos que consultei conseguiu afirmar que se dedicava aos pacientes. Teve, entretanto, a coragem de reconhecer que era uma engrenagem em uma máquina que o ultrapassava e sobre a qual não tinha nenhum controle. [...] Em 2016, tive um câncer e foi feita a ablação da próstata. Agora, ocorria uma recidiva, mesmo sem próstata: um câncer fantasma (Bernardet, 2019, p. 42-43 – grifo do autor).

Um câncer no sujeito fantasma! Bernardet escreve que já está exausto daqueles aos quais nomeia como “médicos de protocolo” (Ibid.). Da impossibilidade de ter escutada sua narrativa de sofrimento, sua história sobre *a sua* doença. Afinal, o que realmente importa (ou deveria importar), em qualquer processo ou tentativa de cura, é tornar *pensável* ou *analisável* sua sintomática doença. O corpo crítico, título do texto de Bernardet, está em ponto crítico, porque em crise. Eis o sentido, talvez, mais nobre do verbo criticar, que é o de colocar algo em crise. Quando pensamos em crítica de teatro, de cinema etc., é justamente disto que se trata: de colocar em crise o evento ou obra sobre o qual se debruça. Bernardet tomava de empréstimo a uma publicação de Inácio Araújo, seu título: “JC tem um corpo crítico por excelência” (Ibid., p. 47). Ou seja: um corpo em processo de dilaceramento, e enfim não foi outra coisa senão a *se* colocar em crise, o que Bernardet tem realizado desde o início de sua trajetória. *Trajetória crítica* (Cf. 2011).

A crise vem, em parte, do estranhamento causado pelo modo como tradicionalmente falamos das coisas. Bernardet, como vimos no Capítulo I, desta tese, entrara em crise quando, depois de uma sessão de cinema, se deu conta da impossibilidade de passar para o outro, de contar, tornar a vivência uma experiência compartilhada narrativamente. Ao responder, para alguém que o houvera questionado sobre qual filme assistira, sofreu com a ruptura que aquele “*Eu...*” do início da frase mais comum de todas causou: *afinal, Eu quem?*

De modo semelhante, ao dizer, naquele vídeo do *Leituras Brasileiras*, sobre as conversas que havia mantido com Eduardo Coutinho, acerca de seus filmes documentários, conceituou como “tragédia” o fato de ter entrado em crise logo após ter assistido ao filme *Jogo de Cena*, lançado em 2007, pelo documentarista. Para Bernardet, as histórias de vida narradas por todas aquelas mulheres *reais* e pelas atrizes, no filme, não passava de outra coisa senão de narrativas, e não propriamente da vida. Como vimos, com Lacan (2006, p. 45), de um lado há o “sujeito do enunciado” e, de outro, o da “enunciação”. Como sugeria o psicanalista francês, o inconsciente é o discurso do Outro, afinal. As narrativas acabam, com o tempo, ao passo que mil vezes contadas, *se tornando a vida*, já que essas narrações passam a substituir a própria memória da vivência da vida. Mas, como para Bernardet é evidente, no entanto, não passam de narrativas.

Quer dizer, de um lado, o sujeito se vê impossibilitado de contar *de verdade* a sua vida. E, de outro, há a impossibilidade *estrutural* de ser *realmente* escutado pelo Outro. Ainda no texto escrito na *Piamí*, em julho de 2019, Jean-Claude deixará ver, uma vez mais, esse tipo de questão:

O geriatria é *meu médico*. Os médicos do hospital não são meus médicos. Entrevistado por Mario Sergio Conti, na GloboNews, consegui encontrar uma formulação que caracteriza o sistema médico do qual estou saindo. Aqueles não eram médicos do paciente, eram *médicos do meu câncer*, que os preocupava mais que o portador do tumor. Eu mal os interessava (apesar da amabilidade formal). Nenhum dos dois médicos chegou a me perguntar se eu queria me tratar ou se preocupou com a minha visão, ou com a minha idade. Também é possível dizer que são *médicos de protocolo* (Bernardet, 2019, p. 46).

Tudo passa um pouco como na observação que Bernardet (2003) havia feito, ainda em 1985, sobre *Cabra marcado para morrer*, filme de 1984, de Eduardo Coutinho, sobre a tentativa de resgate da história pelo filme em uma “construção em abismo” (p. 229). Embora concluisse, tendo em mente o golpe civil-militar de 1964, que “o trabalho de resgate não repõe a perda” (Ibid., p. 239). Tragédia da tentativa de recompor a vida em uma estrutura de ficção por meio do universo simbólico da linguagem no mundo, endereçando ao Outro uma questão que retorna, de forma invertida (Cf. Lacan, 1998, p. 9-11), fazendo eco no abismo que há entre nós e esse Outro. Sujeito cujo estilo só pode ser trágico e *ex-cêntrico*, isto é, retirado ao próprio centro identitário.

Se há essas “chatices da vida” (Bernardet, 2019, p. 47), a morte pode soar então como uma espécie de libertação a qualquer cabra marcado por essas questões. A inscrição do Outro poderá ser, de repente, entrevista em um corpo posto em crise, por uma simbolização somática: “E agora? Ainda não conheço o meu novo câncer. O de 2016 já são águas passadas, embora sequelas do tratamento ainda estejam ativas. Câncer número 2, eu ainda não sei quem você é, como dialogar com você, como nós dois vamos nos relacionar, o que você me traz, que estímulos, que inquietações. Estou aberto às suas propostas” (Ibid.). “Vivo num clima de morte, respiro a morte” (Ibid.). Porque, na impossibilidade de *se dizer* e de ser *realmente* escutado, de certa forma, já há a morte do sujeito, ou pelo menos metaforicamente, seu desaparecimento. Isso pode ser traduzido pela pergunta sobre a “função do eu” que só se reconhece, à medida em que se aliena na linguagem ou imagem do Outro que surge diante do espelho (Cf. Lacan, 1998, p. 96).

Esse *eu* que se dilacera lá onde mesmo se busca representar na linguagem pode ser visto, ao longo da vida, como o tempo perdido proustiano ou como uma espécie de utopia – espaço sem lugar – tomada pela heterotopia do discurso do Outro. No que diz respeito ao prefixo *hetero*, sabemos que ele aponta diretamente para o *alter*, o Outro, e, nesse sentido, também se enquadra nas noções de “ao lado” e “contra”, na relação especular do *eu* e do *outro*. Já *topia* é lugar e espaço.

Nas palavras de M. Foucault:

As utopias são espaços sem lugar real. [...] essencialmente irreais. Também há, e isso provavelmente existe em todas as culturas, em todas as civilizações, lugares reais, lugares efetivos, lugares que estão inscritos exatamente na instituição da sociedade, e que são um tipo de contra-espacos, um tipo de utopias efetivamente realizadas nos quais os espaços reais, todos os outros espaços reais que podemos encontrar no seio da cultura, são ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, tipos de lugares que estão de todos os lugares, ainda que sejam lugares efetivamente localizáveis. Esses lugares, porque são absolutamente diversos de todos os espaços que refletem e sobre os quais falam, eu os chamarei, por oposição às utopias, de heterotopias (Foucault, 1994, vol. IV, p. 755).

Como foi dito ao longo desta tese, o estilo surge em relação a esse Real, que escapa. Mas pode ser, pelo menos, vislumbrado pela encenação que *realiza* diante do Outro pelo laço (ou nó) que faz com o simbólico do sujeito atravessado pelo imaginário (Cf. Lacan, 1996). Sujeito que, portanto, dobra-se sobre si mesmo, já como Outro. E Jean-Claude Bernardet, salvo melhor juízo, não realizou senão isso, ao longo de sua existência. Uma formação freudiana em sentido à desconstrução de si, pela permanência essencial, orgânica, de uma instabilidade do pensamento como importante para a própria dinâmica da vida. Dilaceramento de qualquer heterotopia posta. Quer dizer, a inscrição simbólica de si mesmo ao mundo é um ato que não cessa de não se realizar. E finalmente, quanto à escolha do sujeito sartreano diante do enigmático e indecifrável Outro, que surge sob outra forma (como um fantasma) e se encena no corpo crítico, como dirá:

Minha atitude significa mais que a interrupção de um tratamento. É um modo de enfrentar a opressão médica. É necessário denunciar o sistema liderado pelos grandes laboratórios de medicamentos – o paciente é coisificado, não tem sua dignidade minimamente respeitada. A questão é colocar o paciente como sujeito no centro do sistema, possibilitando que ele faça opções que o sistema julga prejudiciais. “O que você está fazendo é político – o direito de o paciente se assumir como sujeito diante do seu tratamento e da sua doença... temos que alterar essa relação sujeito/objeto... as pessoas têm que assumir a própria voz.” A voz e o corpo (Bernardet, 2019, p. 47).

Mas apesar da (im)pertinência das limitações que concernem ao sujeito, Bernardet acabou apostando na estabilidade de um *lugar* para si, na temporalidade da “instituição do saber” (De Certeau, 2011, p. 51) nomeada historiografia do cinema brasileiro. Um – como pode ser visto – grande ato-falho freudiano. Desde 1988, Jean-Claude fundou e mantém o *Acervo Pessoal Jean-Claude Bernardet*, junto à Cinemateca Brasileira. Periodicamente, realiza novos depósitos de materiais para o arquivo, correspondentes a determinados períodos de sua múltipla atuação.

Atualmente, esse arquivo encontra-se, em razão das (im)possibilidades de organização da própria Fundação Cinemateca Brasileira, apenas em parte disponível para pesquisas e consultas. Trata-se de um acervo de mais de 5.000 mil documentos, doados pelo titular. Cinco séries marcam, categoricamente, uma espécie de geografia da distribuição: (1) *Documentação jornalística*,

composta tanto por críticas cinematográficas publicadas em veículos diversos (como o Suplemento Literário do *Estado de S. Paulo*, a revista *Visão*, o jornal *Última Hora*, *Gazeta*, *Movimento*, dentre outros) quanto por manuscritos correspondentes ao processo de escrita de textos; (2) *Correspondências* em que encontram-se documentados diálogos com Gustavo Dahl, Glauber Rocha, Trigueirinho Neto, João Silvério Trevisan, João Luís Vieira, Ismail Xavier, Robert Stam, Christian Metz e outras figuras essenciais para a formação do campo cinematográfico brasileiro; (3) *Produção Intelectual*, série documental a qual contém escritos produzidos para cursos, aulas e conferências, acumulados durante as atividades docentes do titular, principalmente junto à Universidade de Brasília e à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP/SP); (4) *Textos de Terceiros* que abarca trabalhos de alunos e dossiês temáticos; enquanto a série (5) *Materiais de Pesquisa* enquadra documentos que investigam, por exemplo, o cinema nazista, a Guerra do Contestado, o cinema documentário, entre outros motivos tratados, ao longo de sua trajetória, até então, por Jean-Claude Bernardet.

O acervo de Bernardet encontra-se, na aludida instituição, na seção do Núcleo de Arquivos e Coleções do Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca. E há outros arquivos dedicados, por exemplo, a Paulo Emílio Salles Gomes, Glauber Rocha, Pedro Lima, além de uma coleção que reúne documentos variados sobre a trajetória de Thomaz Farkas. O arquivo de Jean-Claude possui duas particularidades: foi o único criado, em 1988, por um ato deliberado de seu titular; e é o único arquivo que, até hoje, ainda recebe depósitos de materiais.

Uma *instituição do saber* sobre Bernardet (uma imagem sobre si) que, lembrando da teoria do sujeito lacaniana, já explorada ao longo desta tese, faz pensar que, com efeito, há uma distinção essencial entre, de um lado, o saber e, de outro, a verdade... sobre o sujeito. Há saberes verdadeiros e saberes falsos. A verdade do sujeito diante do Outro só emerge em uma estrutura ficcional. A ficção é, pois, um modo de entrelaçamento do real com o simbólico. Neste ponto, o paradoxo deleuziano vem à cena: Bernardet *realiza* a ponte do abismo, fazendo do *eu* um arquivo?

ANEXO

Descrição:

EP. 5 – Jean-Claude Bernardet | Cinema e Pensamento. Produção: Rodolfo Pelegrin e Panama Filmes. Fotografia: Caio Mazzilli. 2019. 22 min 37 s, color. Canal do Leituras Brasileiras. Disponível em: <<https://youtu.be/kNvXebwQ1b0>>. Último acesso em: 20 jun. 2020.

...eu apostei totalmente numa instabilidade do pensamento como forma realmente dinâmica de se pensar. Bom... é Jean-Claude Bernardet, trabalho na área de cinema e literatura, na área de cinema fui crítico, historiador, professor, roteirista, montador e atualmente ator. Se eu sou um pouco historiador... de certa forma na área de cinema muitos não historiadores, sem a formação de história, acabamos nos tornando historiadores, como Paulo Emílio Salles Gomes e outros... ah... **rhg!** Eu propriamente nunca escrevi um livro de história... né... quando eu escrevi **rhg!** ...Cinema Brasileiro: Propostas para uma História... são apenas propostas para uma história... né... ou seja, eu não escrevo a história, simplesmente eu apontei determinadas linhas principalmente metodológicas, não é, para uma possibilidade de se escrever a história... né... portanto, a questão da historiografia ah... para mim... também é... **rhg!** ah... o movimento presente, digamos, da metodologia, de **rhg!** epistemologia na qual você está entrando, que você está propondo, né. Quando eu escrevi **rhg!** A [sic] Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro... que é um texto relativamente curto... em que... **rhg!** eu analiso alguns textos principalmente do Paulo Emílio Salles Gomes referente à primeira década do século vinte... várias vezes eu digo no decorrer do texto, eu não estou estudando esse período, estou simplesmente usando esse período... e os textos... né... para levantar questões de metodologia... né **rhg!** da historiografia, de como a históri... escreveu a história... da possibilidade de escrever a história da cultura, a possibilidade de escrever a história do... do cinema brasileiro, não é... portanto, **rhg!**... de certa forma... eu evito... né... chegar ... a conclusões. *[silêncio...]* Qualquer forma de produção... tem que ser uma projeção para frente e não uma conclusão. A tradição... está no futuro... né... Em geral... em cinema, em literatura etc. não é... se vê a tradição como um passado... né... do qual nós resultamos... e somos em parte produzidos por esse passado... Em matéria de literatura... o Haroldo **rhg!** [de Campos]... colocava o seguinte... queos predecessores... são escolhidos por nós, é a partir do momento em que você tem uma obra, mesmo que você tenha lido esse predecessor, e te tenha influenciado, é só a partir do momento em que você tem uma obra... construído (sic)... né... que você pode falar em predecessor, esse predecessor na realidade ele é um programa... de escrita... não é... em que você tem... e esse predecessor você o escolheu... né... entre **rhg!** várias possibilidades que você teve... na sua vida e na sua formação... ah... literária... Então de certa forma o predecessor ele é um projeto cultural... **rhg!** que você constrói... e... **rhg!** esse projeto, como diz a própria palavra, já é o futuro... você... **rhg!** joga pra frente esse... E a única possibilidade do predecessor ser atuante... é na medida em que... o escritor... o cineasta... o atualiza no seu presente... e o projeta no futuro, fora isto ele não existe... Então, essa, essa... essa ideia de que somos nós que criamos as nossas tradições e não exatamente as nossas tradições que nos formam é... um dado assim absolutamente... essencial... essencial para mim... não é... Outro momento de... ... estruturação da minha cabeça... **rhg!** ...foi um curso que eu fiz em 1958 na Cinemateca Brasileira... e uma aula que eu tive com Paulo Emílio Salles Gomes. [corte da câmera: close em Bernardet] Paulo Emílio falava por... paradoxos...

não é... Dava, dava... **rhg!** frequentemente o eixo de uma palestra ou aula do Paulo Emílio era um paradoxo... E disse o seguinte... Existem... ... O Cinema não existe... existem filmes... Essa frase... me disse... então... Se o Cinema não existe... cada filme é diferente... então não existe dogmatismo... e... depois desse momento eu me afastei de um pensamento... e de, das pessoas inclusive... **rhg!** que eu achava... dogmáticas... nas suas concepções estéticas... para me voltar pra essa pluralidade... **rhg!** que... deixava supor... não é... que se não há uma unidade de Cinema, tem uma multiplicidade de filmes e nesse sentido esses filmes são diferentes... não é... nas suas propostas estéticas, nos seus estilos, nas suas competências, nas suas qualidades de feitura ou ruim qualidades de feitura, então esse foi um... um... um grande momento... ... **rhg!** de transformação pra mim ou de formação... né... ... e a questão... foi... acabou sendo sempre... âh...âh...âh...âh... a seguinte, não se fixar... no pensamento... O crítico ou o pesquisador-no-necessariamente-precisa de uma relação distanciada... não é... com o filme, com o objeto, período... âh... **rhg!** E a partir do momento que eu passei do outro lado... eu... quis evitar isso... ... **rhg!** Eu tentava mais falar do lado da produção mesmo ou da, da realização, né... e... ... Quando **rhg!** digamos nos anos sessenta, setenta eu senti... que... só ver filmes não formava um crítico, não era suficiente... mas, não havia escola não havia nada, não é... Então comecei a fazer... **rhg!** algumas coisas como ir em salas de montagem, por exemplo Walter Hugo Khouri... âh... observar o montador... âh... acompanhar a produção de música para um determinado filme, a colocação **rhg!** da música no... **rhg!** no... na montagem... âh... e várias coisas desse tipo, não é... Portanto eu **rhg!** participei... de algum... de algumas cenas assim mas com... com a participação mínima... no sentido de sentir... não como olhando de fora do set, não é, como é, mas estar na frente da... da câmara. Mas tudo isso pra mim... tinha muito a ver com a formação do crítico, não é, com o enriquecimento do olhar e da sensibilidade do... do crítico... A um ano, dois anos... **rhg!** eu... fui... pra Natal... onde havia não sei o quê, um seminário etc., não é... e... e eu fui levado a falar de cinema de autor, Nouvelle Vague... **rhg!** política dos autores etc., não é... ... Eu... **rhg!**... Eu escrevi sobre isso assim já há alguns anos eu não sou muito favorável a essa ideia de autor no cinema e quando professor **rhg!** na ECA eu fui realmente militante contra um pensamento que se tinha... âh... que se tinha sedimentado, que não tinha mais vida e que era praticamente um fetiche, não é... E aí, ele fez uma crítica... desse pensamento... de fato, eu tenho um livro O Autor no Cinema... que é uma crítica à noção de autor... e... ...aí ele defendeu a obra e o autor... aí eu disse pra ele... Sérgio... Nos anos cinquenta, início dos anos sessenta, você pensava exatamente a mesma coisa que você tá pensando ago... tá dizendo agora... Cinquenta anos se passaram... eu não tenho mais nada a lhe dizer... Entende, quer dizer... **rhg!** O pensamento que se, que se cristaliza... âh... deixa de ser um pensamento vital, dinâmico, né... e ele fica como... uma ruína... um vestígio... ele tá aí na paisagem do pensamento mas ele não gera... mais nada... E aí eu formulei o seguinte... a ideia do fóssil narrativo... ... O fóssil narrativo... **rhg!** é uma... maneira... de... ordenar... determinadas situações, determinados fragmentos... da vida... e ordená-las, de uma forma narrativa... Essa forma narrativa, por ser narrativa, ela não tem a multiplicidade e diversidade da própria vivência... né... ela necessariamente ela é reduzida... e pouco a pouco... essa vivência... ou... mais exatamente (sic) essa... **rhg!** narrativa... vai... substituindo... a própria memória da vivência... ela se torna a sua vida... mas... ela é uma forma narrativa... Eu formulei também de uma outra forma, mas no... não publiquei isso, tenho anotações muitas sobre... sobre isso, que é o seguinte... que também é um pensamento elaborado... que eu tinha elaborado já antes, mas que eu aprimorei conversando com Eduardo Coutinho e principalmente o Eduardo Coutinho de depois do Jogo de... de cena... Aí um dia eu disse pro... **rhg!** pro Eduardo... se você acha **rhg!** que essas mulheres... desde de o **hrg!** desde que ele faz esse tipo de cinema, não é, com Santo

Forte... se você acha que essas mulheres... estão te contando pedaços da sua vida... você tá muito enganado... porque o que elas estão te contando elas já se contaram a si mesmas, contaram a inúmeras pessoas, né e... **rhg!** elas tão simplesmente reproduzindo com eventuais pequenas variantes um discurso já plenamente organizado, né, e que inclusive a gente pode ver, né, tem elementos de justificativa, elementos de desculpas, enfim uma série de coisas que estão inseridas, não é... E o Coutinho me diz... não mas eu sei isto... eu sei... **rhg!** e... o que a mim me interessa não é o que elas estão dizendo, não é o conteúdo do que elas estão dizendo, mas sim a emissão da voz... a única coisa que acontece... **rhg!** na, na... diante da minha câmara é a emissão dessa voz, não o conteúdo da narração... ... A tal ponto que... **rhg!** numa entrevista... com algum... alguma jornalista... âh... disse ao... Coutinho... que ele era o cineasta da subjetividade [e] das profundezas... né... e o Coutinho respondeu que não... que ele era o cineasta da superficialidade... e... **rhg!** esse aspecto sobre o qual tanto insisti... **rhg!** é que Jogo de Cena é uma tragédia... ...bom... o Coutinho foi obviamente uma tragédia, né... âh... na medida em que... esse filme torna evidente... que a autonomia narrativa pode se desvincular da vivência... A narração de um episódio... **rhg!** vivenciado... **rhg!** depende da construção da narrativa e não mais da vivência... A vivência ela foi necessária pra elaboração, pro processo de elaboração da narrativa, mas uma vez que narrativa coubesse (sic)... obedece a determinadas normas **rhg!** da narração, determinado vocabulário, sintaxe, início, meio ou fim não necessariamente nesse sentido... âh... **rhg!** existe essa autonomia... E o quê... **rhg!** o filme do Coutinho destacava... era exatamente isto... ...então... a partir do momento em que o que nós falamos ao contar... a nossa vida... não é uma expressão da nossa vivência nem da nossa subjetividade, mas sim a reprodução... **rhg!** de uma narração, né... e, e, e, **rhg!** de um, de um relato... autônomo enquanto narrativa... nós desaparecemos, não sabemos mais onde estamos, somos um puro fluxo... não temos onde nos fixar... ...e isso é um dos aspectos trágicos da, da... do Jogo de Cena... outro aspecto é que ao fazer isto... o Coutinho colocava em dúvida todo o modelo... ou pelo menos grande parte da obra dele baseada em entrevistas...e... Eu vivenciei isso quase de uma forma corporal... o corpo pensar, não é só a mente, não é, o corpo pensa... âh... assisti pela primeira vez ao Jogo de Cena... numa sala do... **rhg!** Itaú Augusta, eu desci a escada e embaixo... **rhg!** encontrei uma pessoa, não me lembro quem agora, enfim alguém que eu conhecia... e que me perguntou, né... **rhg!** ...o que você assistiu... ... **rhg!**... pergunta absolutamente banal, não é, no cinema etc., não é... e aí eu fui responder... e **rhg!** e a primeira palavra que eu proferi... foi Eu... no sentido de começar a dizer Eu assisti, no caso Jogo de Cena... Só que quando eu proferi... **rhg!** essa palavra... ... de imediato me veio isso, mas Eu quem? ... A partir do momento... isso... em que... essas palavras... **rhg!** são inseridas nessa... narrativa autônoma... me veio isso de imediato, aí eu pensei, não, aconteceu... entende, é uma **rhg!** ...dissolução total... da... ...da possibilidade de expressão verbal... **rhg!** ...de uma, de uma subjetividade, eu não tenho mais... evidentemente que isso tava em crise... depois... me acalmei... não é... mas logo depois do filme entrei em crise, eu não tenho como contar a minha vida, eu não tenho como passar pro outro uma coisa tão simples quanto o fato de que acabo de assistir um filme... **rhg!** na sala tal... não é... ... âh... Então essa, essa... essa instabilidade... ... que eu acho que eu abordei aqui de vários ângulos, ela é absolutamente fundamental e... em mim... totalmente orgânica... e essa... **rhg!** ...tudo isso que eu disse hoje... muito provavelmente é uma diluição... de uma quantidade de estímulos, evidentemente que Sartre está presente, que Deleuze está presente... âh... Pascal... está presente... âh... âh... Santo Agostinho etc., né... tudo isso que acaba formando um tecido... **rhg!** ...que não é especialmente meu, quer dizer, tem alguma coisa um pouco de... circunstancial... em mim... Eu sou, eu sou circunstancial... o que eu penso, o que eu digo é circunstancial... Então eu não

sou uma pessoa que construiu um pensamento... novo ou de expor conclusões as quais eu cheguei, e se por acaso eu tivesse chegado... a... conclusões eu me apressaria em desmontá-las... ah... **rhg!** no sentido de que a ideia de pensamento pra mim é uma ideia de fluxo, de movimento, não... tenho uma certa resistência muito forte a tudo que eu posso chamar de atitudes ou filosofias substancialistas... ah... **rhg!** realmente tudo me parece... ... **rhg!** uma transformação, quer dizer, a necessidade... o próprio pensamento é dinâmica da transformação...

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia de Jean-Claude Bernardet

Documentação do Acervo Jean-Claude Bernardet. Cinemateca Brasileira.

Pasta AJCB PI-1-18 da Cinemateca Brasileira.

BERNARDET, Jean-Claude. Uma estética bem comportada? **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 194, p. 32, 23 jul. 1976.

Biblioteca Mário de Andrade / Projeto Memória Oral

BERNARDET, Jean-Claude. **Jean-Claude Bernardet (depoimento, 2007)**. São Paulo, Biblioteca Mario de Andrade / Projeto Memória Oral, 2007b.

CPDOC / FGV – Projeto Memória do Cinema Brasileiro

BERNARDET, Jean-Claude. **Jean-Claude Bernardet (depoimento, 2013)**. Rio de Janeiro, CPDOC / FGV, 2013.

Documentação audiovisual

EP. 5 – Jean-Claude Bernardet | Cinema e Pensamento. Produção: Rodolfo Pelegrin e Panama Filmes. Fotografia: Caio Mazzilli. 2019. 22 min 37 s, color. Canal do Leituras Brasileiras. Disponível em: <<https://youtu.be/kNvXebwQ1b0>>. Último acesso em: 20 jun. 2020.

Curta! Cinema – Fome, de Cristiano Burlan (com Jean-Claude Bernardet). 2016. 6 min, color. Canal Curta (YouTube). Disponível em: <<https://youtu.be/sqdoCBPygt8>>. Último acesso em: 31 jul. 2020.

Documentação “literária”

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. **O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60**. – São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. **A doença, uma experiência**. – São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Aquele rapaz**. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Caminhos de Kiarostami**. – São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Cineastas e imagens do povo**. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

- _____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história.** – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Trajetória crítica.** – São Paulo: Martins Martins Fontes, 2011.
- _____. **Jean-Claude Bernardet (depoimento, 2013).** Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, 2013.
- _____. O corpo crítico, **Piauí_154**, ano 13, julho de 2019, p. 42-47. Disponível em: < <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-corpo-critico/>> Último acesso: 02 ago. 2020.
- _____; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e história do Brasil.** – São Paulo: Ed. Contexto, 1988.
- _____; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro).** São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ESCOREL, Eduardo. Jean-Claude Bernardet, **Piauí_61**, ano 6, outubro de 2011. Disponível em: < <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/jean-claude-bernardet/>> Último acesso em: 02 ago. 2020.
- MOURÃO, Maria Dora (et. al.). **Jean-Claude Bernardet: uma homenagem.** – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007.
- PINTO, Ivonete; MARGARIDO, Orlando (Orgs.). **Bernardet 80: impacto e influência no cinema brasileiro.** – 1. ed. – Jundiaí, SP: Paco, 2017.
- ZANGRANDI, Raquel Freire. Autoficções de uma pessoa-laboratório, **Piauí_60**, ano 5, setembro de 2011. Disponível em: < <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/autoficoes-de-uma-pessoa-laboratorio/>> Último acesso: 08 ago. 2020.

Bibliografia geral

Dissertações e Teses acadêmicas

- MORAIS, Julierme. **Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica:** reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

Livros, ensaios, artigos e entrevistas

- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: **Profanações.** Trad. Selvino J. Assmann. – São Paulo: Boitempo, 2007, p. 49-56.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **O tecelão dos tempos:** novos ensaios de teoria da História. São Paulo: Intermeios, 2019.
- ALVES, Marco Antônio Sousa. O autor em questão em Barthes e Foucault, **Thaumazein** (Santa Maria), v. 9, n. 17, p. 3-14, 2016. Disponível em: < https://www.academia.edu/2543136/O_autor_em_quest%C3%A3o_em_Barthes_e_Foucault> Último acesso: 24 de jul. 2020.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AZEVEDO JR., Mariano. O “espaço filosófico-filológico” de Foucault: a experiência de Nietzsche e Mallarmé para um retorno da linguagem nos saberes sobre o homem”, **Consciência.org**, 10/9/2008. Disponível em: <http://www.consciencia.org/o-espaco-filosofico-filologico-de-foucault-a-experiencia-de-nietzsche-e-mallarme-para-um-retorno-da-linguagem-nos-saberes-sobre-o-homem/> Último acesso: 29/6/2017.

BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Trad. Fernando Scheibe. – 1^a. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. Trad. Hortêncio dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

_____. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-70.

_____. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. – Petrópolis: Vozes, 1976.

_____. **Crítica e Verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. – São Paulo: Perspectiva, 1970.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. – 8^a ed. – revista – São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.

BENSE, Max. L'essai et sa prose. **Trafic**, n. 20, Automne-Hiver, 1996.

BEZERRA, Daniel Machado. **Lacan para historiadores**. – 1. ed. – Curitiba: Appris, 2018.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996, p. 183-191.

BUTLER, Judith. Relatar a si mesmo: crítica da violência ética. Trad. Rogério Bettoni. 1^a. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. – Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 5^a ed. – São Paulo: Perspectiva, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CERTEAU, Michel de. A Operação Historiográfica. In: **A escrita da história**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011, p. 45-111.

_____. As escritas freudianas. In: **A escrita da história**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011, p. 307-384.

_____. **História e psicanálise**: entre ciência e ficção. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. – 2^a. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **Diferença e repetição**. Trad. L. B. L. Orlandi & R. Machado. São Paulo, SP: Graal, 2006.

_____. **Cinema I: A imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983.

- _____. **Cinema II: A imagem-tempo.** Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo, SP: Brasiliense, 2005.
- _____. **Lógica do sentido.** Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. – São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DOLTO, Françoise; NASIO, J.-D. **A criança do espelho.** Trad. André Telles. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- DOSSE, François. **O Desafio Biográfico:** escrever uma vida. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- DUNKER, Christian Ingo Lenz. O estilo de Lacan. In: **Por que Lacan?** – 1. Ed. – São Paulo: Zagodoni, 2016, p. 9-16.
- _____. A teoria lacaniana do sujeito: uma apresentação comparativa. In: **Por que Lacan?** – 1. Ed. – São Paulo: Zagodoni, 2016, p. 143-178.
- _____. Discurso e narrativa: a verdade em estrutura de ficção. In: **Por que Lacan?** – 1. Ed. – São Paulo: Zagodoni, 2016, p. 209-230.
- _____. Gênese e estrutura do conceito de real. In: **Por que Lacan?** – 1. Ed. – São Paulo: Zagodoni, 2016, p. 241-264.
- _____. **Reinvenção da intimidade – políticas do sofrimento cotidiano.** – São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- _____. A Educação do Olhar e a Leitura de Imagens, **Arte! Brasileiros**, coluna Carteiro do Inconsciente, 10 de outubro de 2018. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/opiniao/carteiro-do-inconsciente/a-educacao-do-olhar-e-a-leitura-de-imagens/>> Último acesso em: 31 de jul. 2020.
- EAGLETON, Terry. Particulares Livres. In: **A Ideologia da Estética.** Trad. Mauro Sá Rego Costa. – Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.
- FARINA, Juliane Tagliari; FONSECA, Tania Mara Galli. O cine-pensamento de Deleuze: contribuições a uma concepção estético-política da subjetividade. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 118-124, Apr. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642015000100118&lng=en&nrm=iso>. Último acesso: 19 de julho de 2020. <https://doi.org/10.1590/0103-6564A20135213>
- FERRO, Marc. **Cinema e História.** Trad. Flávia Nascimento. – São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso:** Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3^a edição. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- _____. FOUCAULT, Michel. O que é um Autor? (1969). In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** 2. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.
- _____. **As palavras e as coisas.** – São Paulo: 2002.
- FREUD, Sigmund. O Futuro de uma Ilusão (1927). In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud:** edição *standard* brasileira. – 2 ed. – Rio de Janeiro: Imago, 1974, vol. 21, p. 12-71.
- _____. O Inconsciente (1915). In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud:** edição *standard* brasileira. – 2 ed. – Rio de Janeiro: Imago, 1974, vol. 14, p. 239-245.

- _____. Dostoievski e o parricídio (1928). In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. – 2 ed. – Rio de Janeiro: Imago, 1974, vol. 21, p. 203-227.
- _____. Moisés e o monoteísmo – três ensaios (1939). In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. – 2 ed. – Rio de Janeiro: Imago, 1975, vol. 23, p. 13-161.
- _____. A negação (1925). In: **Neurose, psicose, perversão**. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. – 1. ed.; 2º reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 305-314.
- _____. Sobre psicanálise “selvagem” (1910). In: **Fundamentos da clínica psicanalítica**. Trad. Claudia Dornbusch. – 1. Ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- _____. A Interpretação dos Sonhos. In: **Sigmund Freud. Obra Completa**. Buenos Aires: Amorrortu, 1988.
- GAY, Peter. **Freud para historiadores**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- _____. **O estilo na história**: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. Trad. Denise Bottmann. – São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. – Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1980.
- ISER, Wolfgang. **O ato de leitura**: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: ED. 34, 1996, v. 1.
- _____. **O ato de leitura**: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: ED. 34, 1999, v. 2.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão da tradução César Benjamin. – Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio 2006.
- LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- _____. O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada. In: **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- _____. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 96-103.
- _____. **Outros escritos**. Trad. Vera Ribeiro. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- _____. O Simbólico, o Imaginário e o Real, **Papeis**, n.º 4, abril de 1996.
- _____. **Estou falando com as paredes**: conversas na Capela de Sainte-Anne. Trad. Vera Ribeiro. – Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- _____. **O Seminário**. Livro VII: A ética da psicanálise (1959-1960). – 2ª. ed – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- _____. **Meu ensino**. – Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- LONGO, Leila. **Linguagem e psicanálise**. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- LORIGA, Sabina. O eu do historiador. **História da Historiografia**, Ouro Preto, número 10, dezembro, 2012, p. 247-259. <https://doi.org/10.15848/hh.v0i10.451>
- LOUREIRO, Ines. **O Carvalho e o Pinheiro – Freud e o Estilo Romântico**. São Paulo: Escuta/Fapesp, 2002.

- LÖWY, Michael. **A estrela da manhã**: surrealismo e marxismo. Trad. Eliana Aguiar. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MARCUSE, Herbert. **O Fim da Utopia**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marco A. (Org.). **Repensando a História**. – Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 37-64.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. Ad Feuerbach. In: **Manifesto do Partido Comunista**. Trad. Pietro Nassetti. – São Paulo: Martin Claret, 2007, p. 111-113.
- MERCADO, Gustavo. **O olhar do cineasta**: aprenda (e quebre) as regras da composição cinematográfica. Trad. Edson Furmarkiewicz. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. Trad. Jean-Claude Bernaradet. – São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MORAIS, Julierme. **Paulo Emílio historiador**: matriz interpretativa da história do cinema brasileiro. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019a. <https://doi.org/10.31560/pimentacultural/2019.324>
- _____. Ser pedra é fácil, difícil é ser vidraça: reflexões sobre *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, de J. C. Bernardet, **Revista de História e Estudos Culturais**, Vol. 16, Ano XVI, n.º 2, Julho – Dezembro, 2019b. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/wp/artigos/ser-pedra-e-facil-dificil-e-ser-vidraca-reflexoes-sobre-historiografia-classica-do-cinema-brasileiro-de-j-c-bernardet/>> Último acesso em: 23 de jul. 2020. <https://doi.org/10.35355/0000029>
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. **Proj. História**, São Paulo, (10), dez. 1993.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. – 6^a ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. <https://doi.org/10.7476/9788526814707>
- POE, Edgar Allan. **Os melhores contos de Edgar Allan Poe**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. – São Paulo: Globo, 1999.
- PORGE, Érik. Lire, écrire, publier: le style de Lacan, **Essaim** nº. 7, 2001/1. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-essaim-2001-1-page-5.htm#>> Último acesso: 20 jan. 2020. <https://doi.org/10.3917/ess.007.0005>
- RAMOS, Alcides Freire. Historiografia do cinema brasileiro diante das fronteiras entre o trágico e o cômico: redescobrindo a “chanchada”, **Revista de História e Estudos Culturais**, Vol. 2, Ano II, n.º 4, Outubro / Novembro / Dezembro de 2005. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/wp/artigos/historiografia-do-cinema-brasileiro-diante-das-fronteiras-entre-o-tragico-e-o-comico-redescobrindo-a-chanchada/>> Último acesso em: 23 de jul. 2020.
- _____. Terra em transe (1967, Glauber Rocha): estética da recepção e novas perspectivas de interpretação. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, vol. 3, ano III, n.º 2, Abril/Maio/Junho de 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/wp/artigos/terra-em-transe-1967-glauber-rocha-estetica-da-recepcao-e-novas-perspectivas-de-interpretacao/>> Último acesso: 05 ago. 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. – São Paulo: Ed. 34, 2009.

- RIMBAUD, Arthur. Carta a Georges Izambard. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 154-163, Jan. 2006. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2006000100011>>. Último acesso: 28/6/2017. <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2006000100011>
- ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. – São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- _____. **Cartas ao mundo**. (Org. Ivana Bentes). – São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROCHA, Guilherme Massara. **Olho clínico**. – Belo Horizonte: Scriptum, 2008.
- ROCHA, João Cezar de Castro. **Teoria da Ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996, p. 20.
- ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. Trad. Marcello Lino. – São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SAER, Juan José. O conceito de ficção, **Punto de Vista**, nº. 40, Buenos Aires, julho-setembro de 1991.
- SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**. – São Paulo: Cosac Naify, 1ª. ed., 2015.
- _____. **Dar corpo ao impossível**: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno. – 1. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Trad. João Batista. 4. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. – São Paulo: Cultrix, 2006.
- SOARES, Fagno da Silva; SILVEIRA, Cid Morais. La (re)invención de la historia: El trabajo de Durval Muniz, cuyo oficio es el arte de inventar el pasado, **História Unisinos**, v. 20 (n.º 3): 398-410, Setembro/Dezembro de 2016. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/htu.2016.203.14/5747>> Último acesso: 23 de jul. 2020. <https://doi.org/10.4013/htu.2016.203.14>
- SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- STAROBINSKI, Jean. É possível definir o Ensaio?. **Remate de Males**, v. 31, n. 1-2, p. 13-24, 20 ago. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636219>> Último acesso: 23 de jul. 2020. <https://doi.org/10.20396/remate.v31i1-2.8636219>
- VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. – São Paulo: Hucitec, 1997.
- ZIZEK, Slavoj. **O mais sublime dos histéricos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- ZUFELATO, Guilherme. Deslocamentos entre História e Psicanálise, **Revista de História e Estudos Culturais**, Vol. 14, Ano XIV, N.º 1, Janeiro – Junho de 2017. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/wp/resenhas/deslocamentos-entre-historia-e-psicanalise/>> Último acesso em: 24 de jul. 2020.