



SER PEDRA É FÁCIL, DIFÍCIL É SER VIDRAÇA: REFLEXÕES SOBRE *HISTORIOGRAFIA CLÁSSICA DO CINEMA BRASILEIRO*, DE J. C. BERNARDET

DOI: 10.35355/0000029

Julierme Morais*

Universidade Estadual de Goiás – UEG

juliermemorais27@gmail.com

RESUMO: No presente artigo temos a intenção de refletir sobre a obra *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), do crítico cinematográfico Jean-Claude Bernardet, especialmente resgatando a historicidade de algumas de suas críticas que colocaram sob suspeita a “historiografia clássica” do cinema brasileiro. Como arcabouço teórico-metodológico, consideramos as proposições de Michel de Certeau (2007) acerca do *lugar social* dos pesquisadores da história, sobretudo acerca da “instituição do saber”, a “relação dos pesquisadores com a sociedade” e a “permissão e interdição” de suas obras.

PALAVRAS-CHAVE: Jean-Claude Bernardet, historiografia clássica do cinema brasileiro, lugar social.

BEING A STONE IS EASY, DIFFICULT IS TO BE PANE: REFLECTIONS ABOUT CLASSIC HISTORIOGRAPHY OF BRAZILIAN MOVIE, BY J.C. BERNARDET

ABSTRACT: In this paper, we intend to discuss the book *Classic historiography of Brazilian movie: methodology and pedagogy* (1995), the work of Brazilian film historian Jean-Claude Bernardet (1995), especially considering the historicity of some of his criticisms of the “classical historiography” of Brazilian movies. As a theoretical-methodological framework, we take into consideration the propositions of Michel de Certeau (2007) about the social place of the history researchers, especially about the “institution of knowledge”, the “relationship of researchers with society” and the “permission and interdiction” of their works.

KEYWORDS: Jean-Claude Bernardet; Classical historiography of brazilian movies, social place, space of experience, horizon of expectation.

* Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU); Docente do Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS-UEG/Campus Morrinhos) e do Mestrado Profissional em Estudos Culturais, Memória e Patrimônio (PROMEP-UEG/Campus Cora Coralina). Pesquisador do Grupo de Trabalho Nacional de História Cultural (ANPUH), do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC-UFU), do Grupo de Estudos de História e Imagens (GEHIM-UFU) e do Grupo de Pesquisa Cine&Arte (UTP).

Desde os primeiros levantamentos históricos mais criteriosos acerca do cinema brasileiro (surgidos nos anos de 1950), passando pela chamada “historiografia clássica” (entre final de 1950 e meados de 1960), seu desdobramento numa historiografia vinculada à academia (entre 1970 e 1990), até a ascendência de uma “nova” historiografia acadêmica (a partir de 1995), as pesquisas acerca de nosso cinema e, por consequência, seus critérios norteadores de sentido, sempre carregaram as marcas de sua temporalidade histórica, isto é, de uma historicidade. À primeira vista tal argumento soa como um truísmo, porém não é, na medida em que diversos pesquisadores atuais têm insistentemente ignorado a historicidade da historiografia do cinema brasileiro mais recente.

É justamente sobre essa problemática que visamos refletir no presente artigo, em especial, investigando a obra *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*, do crítico cinematográfico Jean-Claude Bernardet (1995), pois ela se constitui em uma matriz teórico-metodológica de um processo de revisão, reconstrução e crítica sistemática à “historiografia clássica” (MORAIS, 2016) porém não tem recebido devido tratamento crítico. Para tal intento, amparados teoricamente nas proposições de Michel de Certeau (2007) acerca da operação historiográfica, emerge para o centro de nossa urdidura de enredo o lugar social de Jean-Claude Bernardet no contexto histórico de produção da obra supracitada, sobretudo sua “instituição do saber”, sua “relação com a sociedade” e os processos de “permissão e interdição” ao seu empreendimento.

Michel de Certeau, inspirado pelo debate em torno da narrativa histórica ocorrido na virada dos anos 1960 para 1970, considerando-o “um despertar epistemológico”, abordando a operação historiográfica, aponta que a mesma é pautada no tripé lugar social, prática e escrita.¹ Para Certeau (2007, p. 67), toda pesquisa historiográfica articula-se com o lugar social, econômico, político e/ou cultural de produção, a partir do qual surgem os interesses, os métodos, os documentos e as interrogações passíveis de análise por parte do historiador, e cujo núcleo corresponde ao “não-dito”, à “instituição do saber”, à “relação dos pesquisadores com a sociedade” e à

¹ Nos interessa para os propósitos desse artigo seus argumentos acerca do lugar social e suas implicações no processo de produção do conhecimento histórico. Por esse motivo recortamos a reflexão de Michel de Certeau.

“permissão e interdição” das produções. Os três últimos elementos são teoricamente funcionais para nossa reflexão no presente artigo.

Em sua abordagem concernente à “instituição do saber” na qual os pesquisadores estão inseridos, Certeau demonstra que consiste no lugar deixado em branco, omitido pela análise, que vai além da relação de um sujeito individual com seu objeto de estudo, pois, atribui estabilidade social a uma “doutrina”, bem como a faz tornar-se possível e até mesmo determina as pesquisas. Nesta medida:

Um estudo particular será definido pela relação que mantém com outros, contemporâneos, com um “estado da questão”, com as problemáticas exploradas pelo grupo e os pontos estratégicos que constituem, com os postos avançados e os vazios determinados como tais ou tornados pertinentes com relação à pesquisa em andamento. (CERTEAU, 2007, p. 72)

Devido às imposições da “instituição do saber”, uma obra histórica reconhecidamente valiosa é



Aquela que é reconhecida como tal por seus pares. Aquela que pode ser situada num conjunto operatório. Aquela que representa um progresso com relação ao estatuto social dos ‘objetos’ e dos métodos históricos e, que, ligada ao meio no qual se elabora, torna possíveis, por sua vez, novas pesquisas. O livro ou o artigo de história é, ao mesmo tempo, um resultado e um sintoma do grupo que funciona com um laboratório. (CERTEAU, 2007, p. 72-73)

Tendo em vista suas reflexões sobre a “instituição do saber” e sua influência no trabalho histórico, Certeau passa a abordagem da “relação dos pesquisadores com a sociedade”, também considerada determinante no resultado final das pesquisas. Em face de um processo histórico no qual cada vez mais os historiadores se profissionalizam, Certeau utiliza dois movimentos reflexivos: por um lado, enfatiza que o produto do conhecimento histórico reforça uma tautologia sociocultural entre os pesquisadores, seus objetos e seu público e, por outro, deixa claro que determinada situação social impulsiona o modo de trabalhar e o tipo de discurso por parte do historiador. Portanto, da reunião dos objetos à escrita final, o conhecimento histórico é relativo à estrutura da sociedade. (CERTEAU, 2007, p. 73-74)

Sob este prisma, antes de nos perguntarmos o que a história diz à sociedade, conforme Certeau, é necessário tecer indagações acerca de como ela funciona em seu interior. Por esse motivo, ele elege dois pontos essenciais que regulam essa

funcionalidade: a “permissão” e a “interdição” das produções do conhecimento histórico. Conforme salienta, essa dupla função do lugar

[...] *torna possíveis* certas pesquisas em função de conjunturas e problemáticas comuns. Mas *torna impossíveis*; exclui do discurso aquilo que é sua condição num momento dado; representa o papel de censura com relação aos postulados presentes (sociais, econômicos, políticos) na análise. [...] De parte a parte, a história permanece configurada pelo sistema no qual se elabora. Hoje e ontem, é determinada por uma fabricação localizada em tal ou qual ponto deste sistema. (CERTEAU, 2007, p. 77)

À luz dessa predisposição teórica, acreditamos ser possível resgatar a historicidade da obra de Jean-Claude Bernardet. Para tanto, num primeiro momento pretendemos incidir foco em algumas críticas desferidas pelo crítico à historiografia clássica do cinema brasileiro. No segundo, problematizaremos sua relação com a sociedade brasileira e os processos permissão e/ou interdição de sua obra. Por fim, teceremos algumas considerações acerca da necessidade de um novo olhar para a obra do crítico.



J.C BERNARDET COMO PEDRA

No início dos anos de 1990, Jean-Claude Bernardet publicou *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, debatendo inúmeros temas relacionados à produção da história do cinema brasileiro por parte de uma “historiografia clássica” de nossa cinematografia, surgida na virada dos anos de 1950 para 1960 e produzida por críticos especializados, especialmente Alex Viany (1959) e Paulo Emílio Salles Gomes (1980). Dentre inúmeros temas e desdobramentos historiográficos da obra, a mais contundente contribuição do crítico trouxe para o centro do debate severas críticas a “historiografia clássica”, pois Bernardet enfatizou que ela possuía problemas incontornáveis porque, por um lado, não analisou suas fontes (filmes e demais documentos disponíveis) adequadamente, e, por outro, elaborou um modelo de história nacionalista alicerçado em interesses corporativos dos cineastas brasileiros, cuja preocupação pairava mais sobre questões ideológicas, estéticas e políticas do que propriamente sobre as teorias e os métodos empregados em pesquisas históricas.

No fito de demonstrar tais problemas, o crítico ressaltou equívocos que começaram pelo critério utilizado para determinar o “nascimento” do cinema brasileiro,

propondo que a datação de 19 de junho de 1898, com base em uma filmagem, tal como plasmada na historiografia, seria decorrente de uma investidora ideológica de triplo alcance: 1) a procura de um “mito de origem”, a partir do qual os fatos se desenrolariam numa cronologia linear; 2) da tentativa nacionalista de enfrentar incertezas identitárias, restringindo o acontecimento para dentro das fronteiras nacionais com base adjetivação “brasileiro”, e 3) do privilégio pela produção cinematográfica (filmagem) em detrimento de outros setores como a distribuição e exibição pública e paga. Como desdobramento deste último aspecto, conforme Bernardet, a filosofia era a seguinte: “[...] pensa-se o cinema até a primeira cópia, depois são outros quinhentos [...] chegando à primeira cópia, considera-se que o essencial está feito” (BERNARDET, 1995, p. 27-28). Em vista disso, para o crítico, houve uma escassez documental pertinente ao público e às salas de cinema no país, orientando, entre outros elementos, a elaboração de uma periodização da história cinematográfica nacional pautada somente no processo de produção dos filmes, único processo da tríade produção-distribuição-exibição que não era dominado pelos interesses do cinema hollywoodiano na conjuntura dos anos de 1960. (BERNARDET, 1995)

Sob este prisma, Bernardet questionou a validade histórica da ideia segunda a qual houve no Brasil uma “Bela época” do cinema brasileiro² — recorte efetuado por Vicente de Paula Araújo (1976) em pesquisa publicada em 1976, porém, já difundido na década anterior em *70 anos do cinema brasileiro*, cujo texto foi escrito por Salles Gomes e a iconografia colocada por Adhemar Gonzaga —, ressaltando que tal recorte relacionava-se com uma visão mítica de história, cuja organização alojou um tempo primitivo (“Bela época”) que emergiu como uma utopia a ser reconquistada, comportando acontecimentos fundadores (1ª filmagem em 1898), seguidos de catástrofe (crise de produção entre 1898 e 1907) e renovação (“Bela época”) no decorrer de um fluxo histórico, moldado com base em uma teleologia. (BERNARDET, 1995)

Com efeito, atribuindo um viés mais metodológico às considerações sobre a “historiografia clássica, especialmente ao texto escrito por Salles Gomes, Bernardet problematizou sua periodização cronológica global, contínua e teleológica para o nosso cinema, enfatizando que tal modelo seria inerente à carga mítica de história que o

² Recortada pela “historiografia clássica” como um período vigoroso de nossa cinematografia, existente entre 1908 e 1911, no qual houve uma harmonia de interesses entre setores da produção, distribuição e exibição.

norteava, pois a “Bela época” surgia, após etapas degradadas, como uma utopia a ser reconquistada no decorrer do fluxo histórico, e, no mesmo passo,

[...] atendia a uma concepção de cinema brasileiro voltada com exclusividade para a produção, para a consolidação dos cineastas contemporâneos à elaboração deste discurso histórico, diante de sua produção e diante da sociedade, e para a consolidação dos cineastas como corporação, para opor-se ao mercado dominado pelo filme importado e valorizar as “coisas nossas” [...]. (BERNARDET, 1995, p. 48)

Ou seja, tal cronologia seria condicionada por uma ideologia nacionalista de esquerda, cujos interesses resumiam-se no convencimento da existência da cinematografia nacional e na utopia da futura ultrapassagem do *status co* subdesenvolvido, marcado pela dominação do mercado cinematográfico pelo produto estrangeiro. Tal ideologia da “historiografia clássica”, para Bernardet, deu vasão à construção de recortes e contextos também problemáticos, advindos, especialmente da necessidade de produção de um discurso nacionalista globalizante. Segundo ele,



A inspiração nacionalista do texto levava à busca de uma totalidade, e portanto só podia se opor a uma fragmentação da unidade “cinema brasileiro”, por um lado. Por outro, o texto visa justamente a que leitores leigos e desinformados venham a se convencer da existência deste “cinema brasileiro”. De modo que me parece que o *Panorama* do cinema brasileiro acaba se construindo com uma estrutura forte e dominante, composta por “cinema brasileiro” e a periodização única, e latências por meio das quais pode-se questionar a estrutura principal, e apontam para uma diversificação da metodologia. (BERNARDET, 1995, p. 64)

A partir desse apontamento, entre os principais problemas ressaltados por Bernardet, saltam aos olhos: Primeiro, o recorte dos filmes de longa-metragem ficcional que passaram por uma totalidade adjetivada cinema brasileiro. Segundo, a construção da imagem do público cinematográfico da “Bela época”, que apareceu na “historiografia clássica” como aderindo plenamente às produções brasileiras do período sob uma forte ideal nacionalista. Sobre a primeira problemática, o crítico asseverou:

Embora as atividades de produção — encurraladas pelo mercado — fossem sustentadas pelo cinejornal, documentário etc., não eram essas as modalidades de cinema desejadas pelos cineastas. O cinema desejado, o cinema verdadeiro, o cinema que era arte, com que se podia enriquecer, era o filme de ficção de longa-metragem. De modo

que essa historiografia, se, por um lado, bloqueava a construção do que atualmente — até novas informações e interpretações — consideramos a estrutura da produção nas primeiras décadas, por outro expressava o sonho dos cineastas, apoiava-se no desejo dos cineastas, enquanto o modelo europeu assentava-se numa realidade opressora mas factual. A alteração desse recorte modificou substancialmente a maneira de compreender a história do cinema brasileiro. (BERNARDET, 1995, p. 118)

Sobre a segunda, afirmou:

A construção desse público parece antes resultar de uma lógica interna à visão mítica de história e à noção de Idade de Ouro, bem como da metodologia já comentada em texto anterior. Como, tradicionalmente, o trabalho de história visa volta-se para a produção e menospreza a exibição, não há como se ter informações sobre o público, que resulta numa construção mental. (BERNARDET, 1995, p. 68)

Em vista disso, segundo Bernardet, o procedimento dos pesquisadores consistiu em tomar carências de informação sobre o nacionalismo do público da “Bela época” e transformá-la numa informação afirmativa sobre esse nacionalismo, sem efetivamente recorrer às fontes (BERNARDET, 1995, p.79). Em outros termos, na falta de fontes, os historiadores clássicos atribuíram suas concepções ideológicas ao público do pretérito do cinema nacional.

A análise dos problemas metodológicos presentes na “historiografia clássica” encaminhou Bernardet à reflexões sobre seus desdobramentos pedagógicos. Sistematizando o modo pelo qual o cinema brasileiro era estudado na academia, o crítico aferiu que o recorte que privilegiou o processo de produção cinematográfica, bem como seu esboço panorâmico e cronológico foram retroalimentado por dois problemas: 1) trouxe consigo a noção de que o exposto nas obras históricas seria exterior a qualquer discurso, forma de elaboração e preocupações da atualidade na qual foram produzidos, enfim, um dado em si; 2) construiu uma acomodação nos estudantes, pois, tomando a história como um dado em si, com significações inerentes, a narrativa da “historiografia clássica” forneceu a estrutura de cursos sobre cinema brasileiro, tornando-se aconchegante como um ninho (BERNARDET, 1995). Nesta medida, segundo Bernardet, o recorte e o isolamento da série “produção cinematográfica brasileira” forçou um interesse dos estudantes pelo cinema nacional, porém:

Isolar o cinema brasileiro das outras cinematografias tem consequências metodológicas não necessariamente benéficas. [...] Esse isolamento, se motivou um interesse positivo pelo cinema brasileiro, implica uma atitude que poderia ser qualificada de paternalista; já que ninguém se interessa espontaneamente por ele, vamos forçar o interesse. Tal atitude, embora perfeitamente compreensível e justificável, traz, entretanto, no seu bojo o que chamaria de um processo de guetificação. (BERNARDET, 1995, p.133-134)

Criticando justamente esta “guetificação”, Bernardet apontou que, assim como a reserva de mercado para os filmes brasileiros no mercado exibidor, foi criada uma reserva acadêmica para a história do cinema brasileiro na Universidade, isolando-a da história do cinema mundial; fator prejudicial, pois, a inserção de nosso cinema numa disciplina única de história do cinema mundial o tiraria de seu gueto, possibilitando o desaparecimento do objeto de estudo “cinema brasileiro”, considerado previamente dado pela realidade, bem como o abandono do isolamento da série “cinema brasileiro e produção cinematográfica”, abrindo caminho para novos recortes, conceitos e investigações desvinculados dos interesses colocados no momento de construção da “historiografia clássica”. (BERNARDET, 1995, p. 135-138)

Para Bernardet, no procedimento de “saída do gueto”, os professores/historiadores do cinema brasileiro seriam levados ao questionamento sobre sua identidade em relação aos historiadores clássicos de nosso cinema, notando uma profunda articulação entre os segundos e as esferas de produção cinematográfica, sobretudo a corporação dos cineastas e seu partido ideológico. Assim, embora tenha reconhecido que tal proximidade rendeu frutos positivos no contexto de criação de uma tradição cinematográfica nacional, o crítico enfatizou que “[...] a aderência entre historiadores e cineastas leva o discurso histórico a internalizar, sem perceber, conceitos que não consegue questionar” (BERNARDET, 1995, p. 142). No tocante a tal problemática, Bernardet aprofundou suas críticas à ideologia dos cineastas do cinema nacional e sua associação com a escrita da história efetuada pela “historiografia clássica”, analisando metáforas literárias e representações da televisão presentes em películas nacionais do pós-1960.

Acerca das metáforas literárias como modelos de representação da intelectualidade brasileira, enfatizou que o considerado “cultura” pelos cineastas, em articulação com os críticos-historiadores, era a literatura, expressão cultural privilegiada para pensarem seu campo de atuação, em detrimento de outras atividades ligadas à

indústria cultural, à produção audiovisual e ao próprio cinema (BERNARDET, 1995, p. 161-162). Conforme o crítico, tal atitude remeteu novamente ao processo de “guetificação”, na medida em que, malgrado explicitamente defendessem o assentamento do cinema brasileiro, os cineastas nacionais não praticaram o que declaram no nível explícito de seus filmes, mas, sim, propuseram uma recusa e o enfrentamento da indústria audiovisual. (BERNARDET, 1995, p. 162)

Sobre a representação da televisão nos filmes, Bernardet enfatizou a conotação negativa que esse meio de comunicação recebeu por parte dos cineastas, demonstrando que foi tratado enquanto veiculador de mentiras, mola propulsora da violência na juventude, não expressando a vida de quem assistisse, devorador das vidas dos que faziam parte de seu processo de produção, enfim, manipulador até mesmo daqueles que não o tinham como principal veículo de entretenimento e informação. (BERNARDET, 1995, p. 177-180)

Arrematando seus argumentos sobre tais filmes e seus modos de representação da literatura e da televisão, o crítico asseverou:



Estes dois diálogos sugerem que os filões de produção cinematográfica dos anos de 60 e 70, a que pertencem os filmes citados, negaram-se a dialogar com a indústria cultural. Mesmo criticando a literatura ou deixando-se seduzir pela imagem estriada, mantinham-se ancorados na literatura e rejeitavam a televisão. O que, possivelmente, não terá facilitado a sua afirmação no mercado cinematográfico nem terá contribuído para a sua atuação no audiovisual atual. (BERNARDET, 1995, p. 200)

Subjaz aos argumentos a ideia segundo a qual, tanto na “metáfora literária” quanto nas representações da televisão, ocorreu um acerto de contas entre cinema e indústria cultural proposto pelos cineastas brasileiros, que se outorgaram guardiões dos preceitos verdadeiramente artísticos, postulando o papel de vítimas de uma indústria cultural que massacrava os indivíduos. Nas entrelinhas, se nota os argumentos de caráter crítico-negativo de Bernardet atinentes ao modo de escrever a história do cinema brasileiro efetuado pela “historiografia clássica” e sua articulação com a ideologia nacionalista de esquerda dos cineastas.

À luz desse esboço sumário de *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, é possível afirmar que as problemáticas apontadas foram e continuam sendo demasiadamente relevantes, pois a análise minuciosa de Bernardet atinente à prática

historiográfica dos críticos-historiadores clássicos, em articulação com a ideologia reinante entre a corporação de cineastas, incitou inúmeros pesquisadores atuais ao questionamento e ao abandono dos métodos, recortes, contextos e critérios ideológicos norteadores do discurso histórico produzido pelas gerações anteriores.

J.C. BERNARDET COMO VIDRAÇA

Em vista do mapeamento das críticas de Jean-Claude Bernardet à “historiografia clássica”, é momento de abordar as implicações que advêm do lugar no qual ele produziu *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, incidindo foco em sua relação com uma “instituição do saber”, com a “sociedade” e os processos de “permissão” e “interdição” a sua obra.

No que se refere à “instituição do saber”, cabe ressaltar que, no decênio de 1990, Bernardet estava ligado profissionalmente à *Escola de Comunicações e Artes* da Universidade de São Paulo (ECA-USP), epicentro do processo no qual o cinema nacional passou a ser objeto de estudos acadêmicos, bem como lugar no qual houve uma difusão sistemática da interpretação histórica elaborada pelos historiadores clássicos, especialmente Paulo Emílio Salles Gomes (MORAIS, 2014), um de seus fundadores. No bojo desse processo desde seu início, o crítico, ao longo de praticamente trinta anos, se fez sujeito ativo, mantendo trânsito direto com a Cinemateca Brasileira, variados órgãos da imprensa escrita, sobretudo os cadernos de crítica cinematográfica, e produção cinematográfica, seja como roteirista, assistente ou ator. Todavia, em sua obra, ele revela-se contrário à concepção de história do cinema brasileiro compactuada pelos seus pares na Universidade, colocando em xeque a viabilidade de dar prosseguimento a pesquisas naquele prisma, salientando que recortes, contextos, datações e afinidades ideológicas daquela concepção de história já não responderiam mais às carências de orientação de seu tempo histórico.

Em vista disso, Bernardet encontrou bases reflexivas em sua “relação com a sociedade” brasileira, bem como nos processos de “interdição” e “permissão” atrelados a ela. Desse modo, sua reflexão acerca da “historiografia clássica” encontrou respaldo necessário na seara da produção cinematográfica nacional dos anos de 1990 — nos interesses da corporação de cineastas, produtores e demais sujeitos ligados à esfera da produção do período —, sobretudo, dialogando com o processo de esmaecimento de um

projeto político-estético de cunho nacional-popular, que promoveu uma carência de orientação temporal (RÜSEN, 2010, p. 30) na seara da produção. Nesta medida, o diálogo travado de modo implícito por Bernardet remontou ao início do cinema novo — anterior ao golpe de 1964 e momento embrionário da “historiografia clássica” do cinema nacional — e foi até o início dos anos de 1990, especialmente com relação ao ideal de cinema nacional-popular.

Tal ideal, em seu processo de gênese, recebeu tratamento pelos cineastas cinemanovistas, tanto no sentido de expressão da consciência da defasagem cultural entre as classes sociais, quanto como profundo apelo de transformação do cinema em instrumento de descoberta e reflexão da realidade nacional sem concessões estéticas (BERNARDET; GALVÃO 1983). Entretanto, essas características político-estéticas já não constituíam o quadro com o qual Bernardet se deparou no momento de escrita de sua obra, na medida em que, além da quase total paralisação das produções de longas-metragens no início dos anos de 1990, três mudanças fundamentais promoveram tal carência de orientação.

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. Num contexto de inquietudes e incertezas proporcionado pelo golpe civil-militar de 1964, os casos exemplares dessa reconfiguração foram Luís Sérgio Person com o filme *São Paulo S/A* (1965), que representou as relações sociais, políticas e econômicas em todas as suas contradições num ambiente metropolitano como a capital paulista, e Joaquim Pedro de Andrade em *Macunaíma* (1969),³ que se utilizou do gênero cômico e atribuiu maior atenção à metrópole urbana, dialogando com o tropicalismo. Sobre a mudança temática, que também consistiu numa mudança estético-política, Maria Rita Galvão ressaltou:

³ Argumento interessante sobre o filme de Joaquim Pedro foi lançado por José Mário Ortiz Ramos, que enfatizou: “*Macunaíma* efetua assim um duplo questionamento do nacionalismo anterior: escapa da compulsiva ênfase num todo nacional ‘puro’, algo positivo que contraposto ao ‘cosmopolitismo deteriorado’ conduziria à libertação nacional, questionando uma postura que superdimensionava criativamente na sua estrutura as forças políticas nacionalistas; e consegue ainda integrar, mesmo Joaquim Pedro negando e batendo o pé, a internacionalização do país e a modernidade. No conjunto uma visão instigante que obriga a uma revisão dos sonhos nacionalistas de independência econômica e cultural” RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais**: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 83.

Ao deslocar-se para outras “zonas sociais”, o Cinema Novo desloca toda a sua problemática: basicamente, seus autores voltam-se para si próprios e a sua classe, embora relutem durante um bom tempo em admitir (pelo menos em textos escritos) que esta mudança implica ruptura. (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p.224)

Com tal argumento, Galvão nos instiga a apontar outro elemento dessa ruptura: a autorrepresentação promovida pelos cineastas, pois, no ambiente urbano, a burguesia, a classe média e a intelectualidade foram representados nos filmes cinemanovistas num processo de autoanálise, perceptível em películas como *A opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, e *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade.

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. Ao contrário de seus antecessores, que focalizaram entes sociais possuidores de representação no processo histórico brasileiro — vide os trabalhadores rurais explorados, representados por Glauber Rocha em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e que já possuíam representação na experiência social das ligas camponesas —, a proposta de reconfiguração ideológica e estética do “Cinema Marginal” lançou luz aos “marginalizados” (prostitutas, bandidos, vagabundos, delinquentes) que não dispunham de representação social no contexto de modernização nacional pós-AI-5. Caso emblemático desse processo, *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, propôs, conforme Alcides Freire Ramos,

[...] um outro “olhar” para o Brasil. Isto ocorre de duas maneiras. A primeira pelo questionamento da ideia de modernização/progresso material e espiritual defendida pela ditadura militar, o que pode ser observado, no filme, pela reiteração da desigualdade, do mau gosto, da boçalidade, etc. A segunda pela crítica das crenças e atitudes da esquerda do período, que concentrava suas atenções sobre camponeses pobres, operários e intelectuais de classe média, ou seja, sobre os grupos que possuíam alguma forma de organização e estavam integrados à vida econômica. Por este motivo, o ponto de vista adotado é o dos excluídos e sem esperança. A narrativa se organiza com base no olhar daqueles que não conseguiram inserir-se de acordo com as opções sociopolíticas oferecidas naquele período tanto pela esquerda como pelos militares. Neste sentido, a existência pura e simples dos marginalizados surge como uma forma de negar os “modelos” de análise até então vigentes. Ao colocar o “lixo urbano” em cena, o filme de R. Sganzerla explicita as contradições inerentes ao

processo de desenvolvimento da sociedade brasileira, nos anos sessenta e setenta. (RAMOS, 2005, p.12)

Portanto, esse “novo olhar” para o Brasil, bem como a negação do modelo cinematográfico cinemanovista por parte dos “cineastas marginais”, especialmente no que circunscreveu-se à exposição da realidade social com vistas à conscientização e transformação, davam indícios do esmaecimento do ideal nacional-popular.

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. Naquele contexto, a denominada “pornochanchada”, com suas comédias eróticas, cujos motes recorrentes percorreram a malandragem, o adultério, o homossexualismo e a bissexualidade feminina, incorporou uma proposta estética muito próxima da linguagem televisiva e se beneficiou das reservas de mercado aos filmes brasileiros, conquistando uma parcela significativa de público, após um divórcio desse público com as películas cinemanovistas (SALLES FILHO, 1995). Nadando nessa mesma corrente, porém não alcançando o prestígio de público das comédias eróticas, por um lado, as produções pejorativamente designadas pelo epíteto “cinemão” também travaram diálogo mais acentuado com os recursos linguísticos da televisão e do cinema de Hollywood, e, por outro, o cinema independente, assim como as produções de cineastas com origem no cinemanovismo (ou sob seu raio de influência), se articularam em propostas menos herméticas, porém continuando restritos a seu “gueto”, bem como encarando a televisão e Hollywood como adversários.

Malgrado sua tentativa de atribuir ao cinema novo o papel de matriz estética de todos os filmes e/ou movimentos bem sucedidos que o procederam — proposta que discordamos sensivelmente —, Ismail Xavier sintetizou essa terceira mudança característica do processo de esmaecimento do nacional-popular cinemanovista, quando afirmou:

[...] o cinema brasileiro, de 1972/1973 para cá, não facilita a tarefa de quem queira mapeá-lo, marcar períodos, encontrar estéticas aglutinadoras. No fim do Governo Médici, o cinema dito marginal já perdeu o fôlego enquanto movimento, está rarefeito. O Cinema Novo é antes uma sigla para identificar um grupo de pressão, aliás hegemônico junto à Embrafilme, do que uma estética. Na política de

produção e no debate cultural, o dado é a consolidação da polaridade entre o *cinemão*, projeto de mercado ajustado aos protocolos de comunicação dominantes, e os estilos alternativos presentes no curta e no longa-metragem. [...] No período, prevalece a invenção de caminhos pessoais e muitas opções borram as fronteiras a princípio nítidas. (XAVIER, 2001, p.80)

Em suma, conforme ressaltou Marcelo Ridenti:

O acerto de contas com os anos de 1960 colocava a intelectualidade brasileira dos anos de 1980 na fronteira entre uma (auto)crítica que poderia redundar na continuidade do engajamento contra a ordem estabelecida, agora num patamar superior — o intelectual ao mesmo tempo dilacerado pelas contradições da modernidade e engajado prazerosamente no processo de transformação, sem renunciar à sua individualidade —, ou uma (auto)crítica que envolveria o desaparecimento do intelectual inconformista, tendência que ganharia cada vez mais força nos anos seguintes. (RIDENTI, 2003, p.160)

À luz do processo histórico no qual ocorreu a exaustão do ideal nacional-popular cinematográfico e os cineastas brasileiros passaram por um acerto de contas, bem como alicerçado no parco contato dos filmes cinemanovistas com o público, Jean-Claude Bernardet, ao mencionar o processo de “guetificação” do cinema brasileiro⁴, o esgotamento da “metáfora literária” e as representações negativas da televisão, encontrou “permissão” à sua obra e, simultaneamente, se amparou em elementos que “interditavam” os critérios utilizados pela “historiografia clássica”. Evidentemente, ao exercer sua faceta simultânea de analista de filmes e historiador, o crítico aprofundou-se na reflexão acerca da necessária resignificação dos parâmetros estético-ideológicos que balizaram a interpretação histórica clássica, encontrando respaldo em uma nova realidade sociocultural, de massificação da televisão, do surgimento das novas tecnologias da comunicação, de abandono do ideal de arte fortemente atrelado à concepção nacional-popular e de adesão aos parâmetros universalistas das produções culturais, estando entre elas o cinema e sua matriz hollywoodiana.

⁴ Nesse caso, Bernardet se alicerçou também na inserção de cineastas cinemanovistas na televisão e nas próprias autocríticas de integrantes do movimento. No primeiro caso, nada mais emblemático que o fato de Glauber Rocha, de fevereiro de 1979 até julho de 1980, ter sob sua responsabilidade o programa *Abertura*, na extinta Tv Tupi. No que se refere às autocríticas efetuadas pelos próprios cinemanovistas, é digna de destaque a de Carlos Diegues. Já nos anos de 1980, o cineasta afirmou: “Durante muitos anos, tentamos construir o mundo através do cinema. Não foi possível. De raiva, resolvemos destruí-lo. E ele, nem te ligo, continuou igualzinho. Aí botamos o mundo entre parênteses e inventamos outro de brincadeira. Um gueto onde nada de fora pudesse entrar para perturbar o brinquedo”. DIEGUES, Carlos. **Cinema brasileiro: ideias e imagens**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS/MEC/SESU/PROED, 1988, p. 11.

É justamente alicerçado nesse processo, associado à ideia de que tal concepção de cinema nacional-popular por parte dos cineastas nacionais perpassou o campo da produção cinematográfica e conseguiu ampla recepção na elaboração da história do cinema brasileiro, que Bernardet se propôs à tarefa de incitar novos recortes, novos contextos e novos temas para a abordagem da história cinematográfica nacional. Dessa forma, o esmaecimento do nacional-popular na produção cinematográfica brasileira — enquanto carência de orientação estético-ideológica no início da década de 1990 — deu mostras de um novo contexto histórico, de novas fissuras e de um novo horizonte de expectativas com a quais o crítico manteve diálogo preciso.

No mundo neoliberal do início de 1990, os ideais mercadológicos e a experiência social, política, econômica e cultural revelaram-se em diacronia com os critérios utilizados na produção da “historiografia clássica”. No bojo desse processo e se fazendo parte ativa e interessada, Jean-Claude Bernardet se propôs a pensá-lo, trazendo para a ordem do dia a suspeição do ideal nacionalista propugnado por críticos de cinema/historiadores e cineastas que enxergavam ideal nacional-popular como critério válido para refletir sobre e produzir cinema no Brasil. Aliado a isso, sua relação com o todo social da produção cinematográfica também foi alicerçada na sua estagnação, sobretudo de longas-metragens, recorte privilegiado pela “historiografia clássica”.

Reforçando uma tautologia sociocultural entre ele, seu objeto de estudo e seu público, o crítico buscou incitar os sujeitos envolvidos com a questão da produção cinematográfica — críticos, pesquisadores, cineastas, agitadores culturais, produtores etc. — à reflexão mais acurada atinente às questões de mercado, pensadas pelos historiadores clássicos com base na polarização entre uma legítima cultura nacional *versus* um mercado internacionalizado que ocupava o lugar dos filmes brasileiros. Nesse intento, a espectadorialidade tornou-se elemento de peso na proposta de história de Bernardet, que visou instigar o reconhecimento do necessário contato das produções com o público e sua inserção no processo de globalização. Evidentemente, tal aspiração obteve “permissão” porque filmes como *Carlota Joaquina - Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, *O quatrilho*, de Fábio Barreto (1995), e *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles, começavam a atender uma demanda de mercado cujas fronteiras nacionais já não limitavam o contato dos filmes com o público.

Em vista disso, à Bernardet foi possível exercer o papel dialético de crítico cinematográfico e historiador em *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Seu

perfil de crítico especializado foi exercitado em consonância às novas características da crítica cinematográfica da década de 1990, que, à luz do sucesso de público conquistado pelo filme de Carla Camurati (mais de um milhão de bilhetes), passava então a pensar e analisar filmes tendo em vista a prévia aprovação das bilheterias e sua repercussão internacional (SILVA JÚNIOR, 2004, p.25). A faceta de historiador subjaz a suas profundas críticas à predileção historiográfica pela atividade de produção, em detrimento das esferas de distribuição e exibição dos filmes, pois, mesmo sendo eclipsados na obra de Bernardet, as películas de Carla Camurati e Walter Salles foram tomados como símbolos de uma nova temporalidade da produção cinematográfico nacional, o “cinema da Retomada”⁵, no qual foram coadunados em um mesmo processo histórico a aversão ao ideal nacionalista e a preocupação mais sistemática em dialogar com parcelas mais amplas de público, seja nacional ou estrangeiro.

Com efeito, podemos afirmar que, como liame de todos esses elementos apresentados, indubitavelmente saltam para o primeiro plano a relação de Bernardet com a sociedade brasileira dos anos de 1990, especificamente com a esfera da produção cinematográfica, que interditou inúmeros critérios de interpretação elaborados pela “historiografia clássica” e permitiu suas reflexões críticas. Portanto, a produção cinematográfica nacional, por um flanco, quase inexistente, abriu brechas para a análise dos motivos de estar ocorrendo e, por outro, já desvinculada de um projeto político-estético de cunho nacional-popular, marcou profundamente as premissas expostas em *Historiografia clássica do cinema brasileiro*.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Qualquer pesquisador principiando uma pesquisa atinente a história do cinema brasileiro se deparará com um fato inexorável: existem recortes, contextos, acontecimentos, fatos e movimentos cinematográficos muito bem ajustados, organizados e já interpretados e explicados pela “historiografia clássica”. À primeira

⁵ De acordo com Lúcia Nagib, “A expressão retomada, que ressoa como um boom ou um movimento cinematográfico, está longe de alcançar unanimidade mesmo entre seus participantes. Para alguns, o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme, a seguir reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta, através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. [...] A Lei do Audiovisual, promulgada em 1993, aperfeiçoando leis anteriores de incentivo fiscal, começou a gerar frutos a partir de 1995, acentuando o fenômeno.” NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada** – Depoimento de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 13.

vista isso não consistirá em um problema, pois, após a publicação de *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, uma considerada “nova” historiografia acadêmica tem, indubitavelmente, rediscutido com inúmeros parâmetros críticos tais elementos, proporcionando uma visão mais madura acerca de nossa história cinematográfica. Todavia, pesquisadores menos pacientes, ávidos por explicações rápidas e afoitos no tratamento de sua documentação e parâmetros teórico-metodológicos, provavelmente não levarão em conta as reflexões de Jaques Le Goff (2003), segundo a qual documento é monumento: construção resultante do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro determinada imagem de si, e se enveredarão nas críticas efetuadas por Jean-Claude Bernardet à “historiografia clássica” sem o devido rigor crítico necessário.

Ao incorrerem em tal processo, pesquisadores com o perfil supracitado, considerando já estarem vinculados a “nova” historiografia acadêmica, irão se dedicar à ignorar a historicidade de seus próprios critérios, em privilégio da revisão, reconstrução e crítica sistemática das produções historiográficas cronologicamente mais distantes. É justamente nisso que reside o problema, pois, ao mirarem seus parâmetros teórico-metodológicos para a “historiografia clássica”, tais estudiosos perderão possibilidades de problematizar a obra de Jean-Claude Bernardet no sentido de uma autocrítica teórico-metodológica de si próprios, fundamental a qualquer produção do conhecimento histórico. Sob este prisma, é justamente tentando atenuar esse problema que o presente texto foi construído, uma vez que, se continuarmos a considerar a obra de Bernardet como produto de geração espontânea, pronto e acabado, apenas iremos trocar as explicações/interpretações da “historiografia clássica” do cinema brasileiro pelas dele, movimento que, acreditamos, nem o próprio Bernardet pretendeu.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. **Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)**. São Paulo: Brasilense, 1983.

- CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2007.
- DIEGUES, Carlos. **Cinema brasileiro: ideias e imagens**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS/MEC/SESU/PROED, 1988.
- LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003
- MORAIS, Julierme. A Historiografia do cinema brasileiro: perspectivas para uma abordagem teórico-metodológica. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, v. 13, ano XIII, nº 1, Jan/Jun de 2016.
- MORAIS, Julierme. **Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro**. Tese. (Doutorado em História). Universidade Federal de Uberlândia, 2014.
- NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada – Depoimento de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RAMOS, Alcides Freire. Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950-1968). **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. v. 2, ano II, nº 2, abr/Mai/Jun de 2005.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos de 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- RÜSEN, Jörn. **Razão histórica – Teoria da História I: os fundamentos da ciência histórica**. Trad. Estevão de Rezende Martins. Brasília: Ed. da UNB, 2010.
- SALES FILHO, Valter Vicente. **Pornochanchada: doce sabor da transgressão**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- SILVA JÚNIOR, Luiz Joaquim da. **Cinema brasileiro nos jornais: uma análise da crítica cinematográfica na retomada**. Dissertação. (Mestrado em Artes e Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco, 2004.
- VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Instituto Nacional do livro, 1959.
- XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

RECEBIDO EM: 29/03/2019

PARECER DADO EM: 26/08/2019