



Cinema Brasileiro: Propostas para uma História (1979), De Jean-Claude Bernardet – Reflexões acerca de sua Importância Historiográfica

Angra Rocha da Silva¹

Julierme Morais²

Resumo: No presente texto visamos problematizar a historiografia do cinema brasileiro demarcando a contribuição de Jean-Claude Bernardet com a obra “Cinema Brasileiro: Propostas para uma História” (1979). Hermeneuticamente, nossa investigação procurou compreender a maneira pela qual o crítico cinematográfico contribuiu para o resgate da história cinematográfica nacional nos anos de 1970, bem como lançar indícios acerca do lugar ocupado por sua obra no âmbito da historiografia do cinema brasileiro.

Palavras-Chave: Jean-Claude Bernardet, Historiografia do Cinema Brasileiro, Propostas para uma História.

Brazilian Cinema: Proposals for a Story (1979), by Jean-Claude Bernardet – Reflections about Historiographic Importance

Abstract: In this paper we aim to problematize the historiography of Brazilian film by demarcating the contribution of Jean-Claude Bernardet with the work *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História (1979)*. Hermeneutically, our investigation sought to understand the way in which the film critic contributed to the rescue of national film history in the 1970s, as well as to shed light on the place occupied by his work in the context of Brazilian film historiography.

Keywords: Jean-Claude Bernardet, Historiography of Brazilian Film, Proposals for a History.

Introdução

A história e a historiografia do cinema brasileiro, contemporaneamente, têm sido fruto das mais variadas discussões acadêmicas, pois, de uma quase aceitação total aos pressupostos colocados por uma historiografia clássica de nosso cinema, até os anos de 1980, passamos à crítica revisionista surgida nos anos de 1990, especialmente devido à obra *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro (1995)*, do crítico, historiador, roteirista, ator e ficcionista Jean-Claude Bernardet (1936). Devido à eficácia da obra supracitada, ao ponto de tornar-se matriz

¹ Graduanda do curso de licenciatura em História da Universidade Estadual de Goiás (UEG/Morrinhos).

² Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (PPGH/UFU). Professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Goiás. Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Memória e Patrimônio da Universidade Estadual de Goiás (PPGEC/UEG). Pesquisador do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC/UFU). Email: juliermemorais27@gmail.com.



interpretativa de uma “nova historiografia do cinema brasileiro (MORAIS, 2016), muitos pesquisadores têm se dedicado à sua problematização, perdendo de vista a contribuição que outra obra do próprio Bernardet, *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História* (1979), deu à historiografia de nosso cinema. No sentido de contribuir para atenuar esta lacuna reflexiva, no presente texto temos tal obra como objeto, especialmente visando refletir acerca do modo pelo qual a história do cinema brasileiro foi trabalhada pelo crítico.

A pertinência da investigação crítica de *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História* (1979) se justifica, especialmente, porque a mesma, tanto no conteúdo quanto na forma/organização, traz indícios precisos de que Jean-Claude Bernardet, no período de sua urdidura, já se demonstrava insatisfeito com o modo pelo qual a história do cinema nacional vinha sendo produzida por seus pares. Como destaca Sheila Schvarzman (2007, p. 33), “é a partir de 1979, com *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História* (1979), que Jean Claude Bernardet começa a questionar a forma de construção da historiografia do cinema brasileiro, exercício aprofundado em 1995 com *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*”. A singela menção de Schvarzman, porém, ainda não rendeu frutos exploratórios acerca das “propostas para uma história” de Bernardet, e, nesse sentido, tal fato consiste em outro dado que viabiliza nossa intenção no texto em tela.

Sob este prisma, metodologicamente lidamos com *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História* (1979), com base no método hermenêutico. Para Jörn Rüsen (2010, p. 116), de modo hermenêutico, a pesquisa histórica consegue reconstruir processos temporais passados informada por perspectivas de sentido coerentes com as intenções dos indivíduos inseridos naqueles processos. Assim, a história, via hermenêutica, é extraída das fontes enquanto processo histórico, que se dá mediante a experiência social que lhe determina sentido e cuja direção temporal resulta das intenções divergentes/convergentes dos indivíduos daquele tempo histórico. Nesse caso, a utilização da crítica hermenêutica, segundo Rüsen, “retira das fontes fatos que são compreensíveis sobretudo por causa das ações intencionais e de suas complexas conexões sincrônicas e diacrônicas” (RÜSEN, 2010, p. 141).

Em face desta via metodológica, acreditamos que problematizar a obra supracitada via método hermenêutico consiste em buscar a compreensão ampla acerca do modo pelo qual a obra externaliza a visão, os motivos e as intenções de Jean-Claude Bernardet e seus pares com



relação ao cinema brasileiro e sua escrita. Ademais, a crítica hermenêutica nos permitirá, no procedimento de análise do *corpus* documental, compreender a plausibilidade das informações referentes a ações no fluxo histórico da cinematografia nacional, estabelecendo graus de convergência e divergência entre os documentos e percebendo diacronias e sincronias acerca dos temas tratados por Bernardet e seus pares.

À luz disso, acreditamos que procurar compreender a maneira como Jean-Claude Bernardet, em *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História* (1979), contribuiu para o resgate da história cinematográfica nacional nos anos de 1970, portanto, consiste também em problematizar seus respectivos interesses acerca dos problemas do cinema brasileiro e do modo de narrar sua história. Do ponto de vista formal, o presente texto é dividido do seguinte modo: num primeiro momento, percorremos de modo panorâmico e sintético a historiografia do cinema brasileiro; num segundo, traçamos um pequeno perfil intelectual de Bernardet até o momento de publicação da obra supracitada (1979); num terceiro, lançamos luz específica na problematização da obra de Bernardet; e, por fim, traçamos algumas considerações finais no sentido de lançar indícios do lugar que a obra de Bernardet ocupa no âmbito da historiografia do cinema brasileiro.

Panorama da Historiografia do Cinema Brasileiro

Apesar de esforços de pesquisadores como Pedro Lima e Adhemar Gonzaga nas décadas anteriores, somente nos anos de 1950 – com a realização do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro (1952), em São Paulo, do I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (1952), no Rio de Janeiro, e do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (1953), em São Paulo, e como o surgimento de instituições como a Cinemateca Brasileira (1954), em São Paulo – é que, de fato, uma cultura cinematográfica nacional começa a tomar fôlego, incitando os mais diversos intelectuais a procurarem investigar a história do cinema brasileiro (SÁ NETO, 2003; MIRANDA; RAMOS, 2004; RAMOS, 1987; XAVIER, 2001).

Foi exatamente naquele contexto que surgiram pesquisas importantes, tais como *Roteiro do Cinema Mudo Brasileiro - I* e *Roteiro do Cinema Mudo Brasileiro – II*, ambos de Pery Ribas; *História do Cinema Brasileiro (Sonoro)*, de Salvyano Cavalcanti de Paiva; *Subsídio para uma História do Cinema Pernambucano*, de Jota Soares; *São Paulo é Hoje o Centro mais Importante da Produção Cinematográfica de todo o País*, de Flávio Tambellini; *O Ciclo de*



Cataguases na História do Cinema Brasileiro, de Humberto Mauro; A História do Cinema em São Paulo, de Walter Rocha; As Idades do Cinema Brasileiro, de Benedito J. Duarte; Pequena História do Cinema Brasileiro, de Benedito, J. Duarte; Pequena História do Cinema Brasileiro, de Francisco Silva Nobre; A História do Cinema Brasileiro – Capítulo I e A História do Cinema Brasileiro – Capítulo II, de Adhemar Gonzaga; e Subsídios para uma História do Cinema em São Paulo, de Múcio P. Ferreira (MORAIS, 2016).

A obra mais relevante do período, sem dúvidas, foi Introdução ao cinema brasileiro (1959), de Alex Vianny. Fruto de pesquisa que demorou quase a década inteira, o trabalho de Vianny foi escrito à luz de uma historiografia europeia recentemente chegada no Brasil, fator que o encaminhou a enveredar-se numa visão de história teleológica e evolucionista, bem como recorrer à utilização da metáfora da vida humana para delinear uma periodização do cinema brasileiro (MORAIS, 2016). Para Sheila Schvarzman, de um modo geral, as obras do período tentavam contar a história da atividade, apresentar seus autores e os rudimentos da profissão. Nesse sentido:

Ainda que o nacionalismo fosse elemento catalisador dessas análises, o combate ao cinema estrangeiro (ocupante) ainda não fora deflagrado. Por conta das tentativas e fracassos industriais, discutia-se a questão, o papel do Estado, a militância cinematográfica contra a contaminação estrangeira – aspecto caro a Alex Vianny. Apesar da qualidade dos filmes de Humberto Mauro, a estética não é alvo de preocupação nessas histórias (SCHVARZMAN, 2007, p. 30).

Na década de 1960, acompanhando o impulso na produção cinematográfica desempenhado pelos cineastas cinemanovistas, o mergulho em nossa história cinematográfica adentrou à academia com maior legitimidade devido à institucionalização de cursos de cinema em grandes Universidades – UnB (1965) e USP (1967) –, sendo Jean-Claude Bernardet, com Brasil em Tempo de Cinema (1967), o precursor. Todavia, as obras de maior vulto do período ainda foram produzidas no interior da crítica cinematográfica, tais como Revisão Crítica do Cinema Brasileiro (1963), de Glauber Rocha, e 70 Anos de Cinema Brasileiro³ (1966), de Paulo Emílio Salles Gomes e Adhemar Gonzaga. Sobre a obra de Glauber Rocha, Sheila Schvarzman afirma:

Em função do Cinema Novo, Glauber Rocha estabelece sua própria historiografia, suas relações de parentesco: diretores e movimentos que comporão a sua antecedência, como Humberto Mauro, o pai e bandeira do Cinema Novo, e sua

³ Um dos textos de Paulo Emílio Salles Gomes que, de acordo com Julierme Morais (2019), comporiam uma matriz interpretativa da história do cinema brasileiro escrita por Paulo Emílio.



oposição: o cinema industrial. Desta forma cria uma visão da história do cinema brasileiro que é autorreferente e cujo ponto máximo é o Cinema Novo (SCHVARZMAN, 2007, p. 30-31).

Acerca do texto de Paulo Emílio Salles Gomes, Julierme Morais (2019) pontua:

No Panorama não só residem conceitos explícitos como a “Bela época” ou o “nascimento” do cinema nacional, mas também paradigmas de análise histórica de nosso cinema como o endosso ao critério de produção de filmes de enredo, a latência de “surto cinematográficos” (ciclos) e o forte destaque da ideia de uma cinematografia subdesenvolvida em função da invasão do mercado interno por filmes estrangeiros. Como já apontado, o crítico estabeleceu um panorama cinematográfico nacional cíclico, cuja perspectiva marxista de um *télos* estabeleceu todos os conceitos. [...] Assim, como fizera Mário de Andrade com o patrimônio construído, Paulo Emílio se lançava às origens do cinema brasileiro criando uma tradição de pesquisa (MORAIS, 2019, p. 110).

Já o decênio de 1970 consistiu no momento marcante do surgimento de uma historiografia universitária, pois, para Artur Autran Sá Neto (2007, p. 24), quando comparado aos períodos anteriores, existiu um maior rigor nas pesquisas, especialmente porque foram realizadas por profissionais preparados para tanto e num ambiente institucional mais adequado. É neste contexto em que se destacaram obras como Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte (1974), de Paulo Emílio Salles Gomes, Crônica do Cinema Paulistano (1975), de Maria Rita Galvão, e Sétima Arte: um culto moderno (1978), de Ismail Xavier.

Paralelamente ao trabalho acadêmico, na crítica especializada surgiram textos canônicos acerca da história do cinema brasileiro, caso de Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento⁴ (1973), de Paulo Emílio Salles Gomes, A Bela Época do Cinema Brasileiro (1976), de Vicente de Paula Araújo, e Cinema Brasileiro: Propostas para uma História⁵ (1979), de Jean-Claude Bernardet. Em suma, nesta década, a herança de Paulo Emílio Salles Gomes teve predominância, inclusive sua maior característica: “a aderência total entre a perspectiva ideológica dos cineastas e a dos historiadores, segundo a qual a produção tem total precedência em relação a todas as outras fases do processo cinematográfico” (SÁ NETO, 2007, p. 25).

Adentrando aos anos de 1980, a historiografia do cinema brasileiro foi marcada por uma diminuição do ritmo, porém também trouxe obras importantes, a exemplo de Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz (1981), de Maria Rita Galvão, Sertão Mar: Glauber Rocha e estética

⁴ Outro dos textos de Salles Gomes que o pesquisador Julierme Morais (2019) aponta como componente da matriz interpretativa da história do cinema brasileiro escrita por Paulo Emílio.

⁵ Retomaremos a reflexão sobre esta obra, uma vez que ela é o principal objeto de reflexão no presente artigo.



da fome (1983), de Ismail Xavier, Cinema, Estado E Lutas Culturais (1983), de José Mário Ortiz Ramos, A Chanchada no Cinema Brasileiro (1983), de Afrânio Mendes Catani e José Inácio de Melo Souza, Cineastas e Imagem do Povo (1985), de Jean-Claude Bernardet, a coletânea canônica republicada recentemente História do Cinema Brasileiro (1987), organizada pelo pesquisador Fernão Ramos, e Esse Mundo é um Pandeiro (1989), de Sérgio Augusto. Fazendo um balanço do período, Sheila Schvarzman (2007) acentua:

[...] a construção histórica que se leva a efeito nesse período tem um viés marcadamente militante e nacional que persiste, em muitos casos, até hoje. O campo cinematográfico é pensado de forma dual: entre ocupantes e ocupados. [...] Assim, não há mais uma história panteão, mas a proposição de uma história de resistência, não contaminada. Escrever a história era, pois, militar pela existência do cinema brasileiro (SCHVARZMAN, 2007, p. 32-33).

Por fim, do decênio de 1990 até os dias de hoje, sem dúvidas, prevalece uma historiografia de cunho bastante crítico acerca do cinema nacional e suas urdiduraS canônicas. Em 1995, acompanhando o ritmo da mudança da produção cinematográfica, sobretudo em razão do fim da Embrafilme (1990) e a das promulgações das leis Rouanet (1991) e do Audiovisual (1993), Jean-Claude Bernardet, com Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro (1995), marcou uma nova concepção de história do cinema brasileiro. Segundo Arthur Autran Sá Neto (2007, p. 26): “é o primeiro trabalho a refletir de maneira aprofundada sobre a produção historiográfica praticada entre nós, questionando de maneira instigante e provocadora ‘mitos’, periodizações e contextos até ali elaborados”.

De lá pra cá, sob influência da obra de Bernardet, têm derivado pesquisas que tratam de diversas temáticas pouco exploradas anteriormente, em especial, aquelas que têm como objeto de investigação a crítica cinematográfica e seus agentes tomados como produtores da historiografia do cinema brasileiro; a economia do cinema nacional e suas relações ideológicas e estéticas com o Estado; as instituições de preservação de filmes brasileiros; a expectatorialidade cinematográfica nacional e sua relação com nossos filmes; e os movimentos e as Companhias cinematográficas desprestigiados esteticamente e considerados menores (MORAIS, 2016, p. 16- 17). Exemplos concretos deste novo viés exploratório podem ser resumidos nas importantes obras Estado e Cinema no Brasil (1996), de Anita Simis, O Estado Contra os Meios de Comunicação (1889-1945) (2003) e Imagens do Passado (2004), ambos de



José Inácio de Melo Souza, e Humberto Mauro e as Imagens do Brasil (2004), de Sheila Schvarzman. De acordo com Julierme Morais (2016):

Em comum, todos esses trabalhos de algum modo seguem na trilha explanatória aberta por Jean-Claude Bernardet, promovendo um movimento revisionista acerca da historiografia clássica do cinema brasileiro que é codificado no aumento da diversidade dos temas, das abordagens, dos métodos, dos conceitos empregados na análise, como também na relativização de diversos elementos lançados à baila pelos autores clássicos, como Paulo Emílio Salles Gomes e Alex Viany (MORAIS, 2016, p. 17).

Jean-Claude Bernardet: Perfil Intelectual (1950-1970)⁶

Jean-Claude Bernardet nasceu na cidade de Charleroi (Bélgica) em 1936. Em 1949, aos 13 anos de idade, após morar alguns anos em Paris e Nice (França), sua família imigrou para o Brasil. Instalado em São Paulo, Bernardet, nos seus primeiros anos de juventude, se ligou principalmente a comunidade francesa residente no Bairro de Vila Mariana, onde terminou o ensino secundário no Liceu Frances, bem como trabalhou na Difusão Europeia do Livro e, como vendedor, na Livraria Francesa. Nesse período, Bernardet já acompanhava a vida cultural da cidade de São Paulo, sobretudo indo ao cinema e frequentando o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Por volta de 1955, Bernardet começou a estudar no Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senai/Senac), cursando Artes Gráficas, lugar em que foi levado a aprender a língua portuguesa (BERNARDET, 2013, p. 1-12).

Em 1958, começou a frequentar o cineclube Don Vital, localizado na Galeria Califórnia, ao lado da Livraria Francesa, ainda em São Paulo. Dessa experiência cineclubista nasceram os primeiros contatos com intelectuais ligados ao cinema brasileiro, tais como Rubem Biáfora, Maria Isaura Pereira Queiroz, Flávio Império, Sérgio Mamberti, Walter Hugo Khouri e o coordenador do cineclube Gustavo Dahl. Esse último, o aconselhou a se inscrever no curso de dirigentes de Cineclube na Cinemateca Brasileira, onde conheceu Rudá de Andrade, Lourival Gomes Machado, Décio de Almeida Prado e o curador-chefe Paulo Emílio Salles Gomes. Por sua vez, Rudá de Andrade, um dos dirigentes da instituição, convidou Bernardet para trabalhar lá (ZUFELATO, 2018, s/p).

A partir do trabalho na Cinemateca Brasileira, entre 1958 e 1965, Bernardet, em razão de convite de Paulo Emílio, também começou a escrever sobre cinema para o Suplemento

⁶ Tendo em vista que nosso foco de análise é a obra *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História* (1979), iremos abordar sua trajetória intelectual apenas até 1979, ano de publicação da obra apontada.



Literário do jornal O Estado de São Paulo, bem como na revista Delírio, organizada em parceria por Gustavo Dahl, Fernando Seplinski, Sérgio Lima e Rudá de Andrade. Este contexto marca o início da fortuita relação entre Jean-Claude Bernardet e Paulo Emílio, assim como de sua carreira como agitador cultural, crítico de cinema e professor universitário. No início da década de 1960, Bernardet ainda escreveu para o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e, até o golpe civil-militar de 1964, para o jornal Última hora.

Em 1965, o já crítico de cinema mudou-se para Brasília e formou, ao lado de Paulo Emílio, Pompeu de Souza e Nelson Pereira dos Santos, o núcleo de professores do recém-criado Curso de Cinema da Universidade de Brasília (UnB). Entretanto, logo retornaria a São Paulo, devido à invasão e fechamento da Universidade pelos militares. Na capital paulista, passou a compor o quadro de professores da Escola de Comunicações Culturais (ECC), atual Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Em 1967, o crítico lançou seu primeiro livro sobre cinema, intitulado *Brasil em Tempo de Cinema* (1967). Versando sobre os filmes do movimento cinemanovista, o trabalho acadêmico iniciado em Brasília sob orientação de Paulo Emílio⁷ gerou polêmica com Glauber Rocha e alçou Bernardet ao posto de um dos principais críticos de cinema do Brasil. Como afirma Guilherme Zufelato (2018):

Sua prosa compunha-se de elementos que o teriam permitido fazer ao leitor sentir os filmes por dentro, em seu interior, pois capta, em sua descrição e comentários, à sua maneira e de forma indireta, nuances da textura desses filmes, como se o texto do livro fosse o dos próprios filmes narrados. Além há a dimensão do mergulho aos filmes ou, como se diz aí, a perseguição a um pensamento que se sabe não existir sem eles (ZUFELATO, 2018, s/p).

A partir de 1968, o crítico escreveu em *A Gazeta*, *Visão*, *Movimento*, *Opinião*, *Argumento* e *Filme Cultura*. Na USP, exerceu o cargo de docente até 1969, momento em que foi aposentado compulsoriamente pelo governo militar. Em 1978, Jean-Claude Bernardet

⁷ Em entrevista dada a José Inácio de Melo Souza, Bernardet apontou que Paulo Emílio “não orientou nada” (SOUZA, 2002, p. 429). Porém, como ressaltou Julierme Morais: “ao contrário do que afirma Bernardet a Souza, parece não ter sido apenas orientação formal, pois, como teremos oportunidade de demonstrar, sua publicação de 1967 com o título *Brasil em Tempo de Cinema* seguiu a perspectiva de história do cinema brasileiro elaborada pelo crítico (Paulo Emílio). Ou seja, foi o início da constituição de uma teia interpretativa” (MORAIS, 2010, p. 56). Em depoimento de 2013, Bernardet confirmou as colocações de Morais, ao salientar: “houve orientação, mas não especificamente em Brasília. Porque eu estava ligado ao Paulo Emílio desde 1958. Então podia, eventualmente – eu não me lembro agora, realmente –, eu conversar sobre um tópico qualquer. Mas a orientação era toda essa postura em relação ao cinema brasileiro, essa orientação em ter feito a bienal de 1961, em ter escrito *La Dolce Vita* e ter mudado de percurso, tudo isso era... as inúmeras, inúmeras, inúmeras conversas com o Paulo, sobretudo, sobre [inaudível], sobre tudo. Então, não houve esse... uma orientação mais tonalizada, de que eu vou fazer isso em tantos capítulos” (BERNARDET, 2013, p. 46).



lançou um compilado de críticas publicadas em diversos órgãos de imprensa ao longo dos anos 1960 e 1970, intitulado *Trajetória Crítica* (1978). Da aposentadoria compulsória na USP, até por volta de 1980, momento que marcou seu retorno ao cargo de professor na instituição em virtude da Lei da Anistia (1979), Bernardet exerceu diversas atividades ligadas ao cinema brasileiro. A saber: trabalhou como crítico na imprensa alternativa utilizando pseudônimos e redigiu roteiros dos filmes *Gamal: o Delírio do Sexo* (1969, João Batista de Andrade), *Pauliceia fantástica* (1970, João Batista de Andrade), *Eterna Esperança: Sem Pressa e Sem Pausa*, como as *Estrelas* (1971, João Batista de Andrade, Jean-Claude Bernardet, João Silvério Trevisan, Jorge Bodanzky, Marcello Tassara, Maria Rita Galvão), *Vera Cruz* (1972, João Batista de Andrade, Jean-Claude Bernardet) e *A Noite Espantoso* (1974, Sérgio Ricardo).

Por fim, em 1979, o crítico publicou um levantamento da filmografia do cinema brasileiro das primeiras três décadas do século XX com o nome *Filmografia do Cinema Brasileiro, 1900-1935* (1979), bem como a obra que pretendemos analisar mais profundamente *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História* (1979). Dos anos de 1980 até os dias de hoje, Jean-Claude Bernardet ainda produz de maneira intensa, sobretudo, têm se dedicado a exercer a profissão de ator, como nos filmes *Filmefobia* (2008, Kiko Goifman) e *Periscópio* (2013, Kiko Goifman), bem como diretor, tal como: *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia* (1994).

Jean-Claude Bernardet e suas Propostas para uma História

Cinema Brasileiro: Propostas para uma História (1979) foi originário de um ensaio escrito por Jean-Claude Bernardet para atender encomenda do francês Guy Hennebelle e do boliviano Alfonso Gumucio-Dragon na publicação de um compilado da História do cinema latino-americano, que seria publicado em língua francesa. Todavia, o texto foi negado pelos organizadores⁸ e, segundo Arthur Autran Sá Neto (2009, p. 8-9), certamente isso se deu em virtude de que “aparentemente o acharam pouco didático e discutível do ponto de vista da metodologia, posto que ele não segue ordenação cronológica”. Em vista da negativa, Bernardet publicou o texto pela editora Paz e Terra, em 1979, mantendo praticamente toda a proposta negada para a coletânea sobre a história cinematográfica latino-americana, bem como ampliando-a.

⁸ Na obra publicada em 1981, coube a Paulo Antonio Paranaguá o texto acerca do cinema brasileiro (HENNEBELLE; GUMUCIO-DRAGON, 1981).



A obra é dividida em seis capítulos, respectivamente intitulados: I - Presença Importada; II - A Cavação; III - Aventuras do Pensamento Industrial Cinematográfico; IV - Novo Ator: O Estado; V - Mimetismo, Cachoeiras, Paródia; VI - O Proletariado Aparece Lá Onde Não Estava Sendo Procurado. O traço diferenciador do texto de Bernardet comparado às narrativas panorâmicas sobre o cinema brasileiro consiste no fato de que ele não se preocupou em arrolar títulos de filmes, nomes de cineastas, atores e atrizes de um ponto de vista cronológico, mas, sim, pautando-se na tematização de características marcantes que moldaram o cinema brasileiro, artisticamente, economicamente, culturalmente e ideologicamente, até o momento de sua urdidura de enredo.

Com muita propriedade, Carlos Augusto Calil (2019, p. 20) mapeou as marcas que, segundo Bernardet, se faziam perenes em nossa história cinematográfica, apontando a dependência econômica, o financiamento precário, a ambição industrial, a presença do Estado e a oscilação entre mimetismo e paródia no enfrentamento do estrangeiro que invadia nosso mercado interno. São exatamente tais características que ditaram o tom da urdidura de Propostas para uma História, bem como foram fruto de reflexão teórica, conteudística e estética.

Logo no início da obra, a característica da dependência econômica salta aos olhos. O traço de importar produtor manufaturados/industrializados e exportar produtos primários foi evidenciado como uma marca profunda em nossa história cinematográfica. Sobre isso, Bernardet (1979) enfatizou:

Não é possível entender qualquer coisa que seja ao cinema brasileiro, se não se tiver sempre em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro, importado quer por empresas brasileiras, quer por subsidiárias de produtores europeus e norte-americanos. Esta presença não só limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional, como condicionou em grande parte suas formas de afirmação (BERNARDET, 1979, p. 11).

Neste prisma, o crítico demarcava o fato de que o cinema exibido no Brasil fazia parte do jogo de interesses do capital estrangeiro, sendo principalmente importado, uma vez que, por um lado, uma indústria cinematográfica não teve condições estruturais de se desenvolver, e, por outro, as próprias distribuidoras brasileiras preferiam importar películas visando a obtenção de lucros garantidos, pois:

Outro ponto que contribui amplamente para a formação de um exibidor letárgico, de pouca inventividade e trabalho rotineiro, é que, vinculado como está ao produto importado, ele não está associado aos riscos da produção que ele comercializa. [...]



criou-se então um exibidor letárgico que vive a reboque do produtor e distribuidor estrangeiro (BERNARDET, 1979, p. 15).

Em vista disso, o público renegava o cinema brasileiro na mesma medida em que os exibidores. Sobre esse traço desdobrado da “presença importada”, Bernardet (1979) atribuía parcela de culpa à crítica cinematográfica, ressaltando que sua tendência seria a de reforçar o mecanismo de distanciamento do público do cinema brasileiro, inclusive porque escrevia majoritariamente sobre películas estrangeiras. Nesse sentido, destacou com propriedade: “Não será fácil o crítico desancar o filme de que o público médio e os redatores gostam, e passará por esdrúxulo se valorizar o filme tido ruim ou hermético. O crítico não deve afastar-se do gosto médio. Lhe é atribuída, ao contrário, a função de reforçar este gosto” (BERNARDET, 1979, p. 20).

Jean-Claude Bernardet se lançava ao desafio de problematizar o modo como cinema nacional povoava o imaginário de uma elite intelectual brasileira, apontando como resultado histórico da dependência econômica dos exibidores, a dependência cultural das classes dominantes brasileiras, que reverberava na crítica cinematográfica. Basicamente, suas críticas eram direcionadas à crítica especializada, porém, desmembravam-se na ordem estrutural que determinava o destino dos comentários fílmicos e, por consequência, o destino do gosto do público médio e aquilo que ele iria assistir nas salas de exibição: o cinema estrangeiro. Portanto, na ótica de Bernardet, o mecanismo de dependência econômica se retroalimentava num círculo vicioso no qual a “presença importada” seria a mola-propulsora.

Avaliando o contexto da década de 1970, o crítico enxergava uma paralisação da crítica especializada devido ao fato de que haveria uma importação de teorias europeias para análise do cinema nacional, sobretudo da semiologia, constituindo-se numa barreira metodológica à reflexão acerca do processo cultural da cinematografia brasileira. Portanto, também a importação dos instrumentos de análise dos filmes configurava-se como um entrave ao desenvolvimento da problematização do cinema nacional no nível teórico-discursivo.

Ao discutir “as cavações”, Jean-Claude Bernardet refletiu especificamente acerca dos filmes documentários brasileiros e sua preponderância no mercado cinematográfico, assinalando o desprezo por tais filmes nas narrativas canônicas sobre nossa história cinematográfica: outros dois traços permanentes em nossa história. Demonstrando que o filão estrangeiro que invadia o mercado interno nacional consistia nos filmes de longa-metragem de



enredo (ficcionais), fator que criou uma “área livre”, fora da concorrência externa, para os filmes documentários nacionais, o crítico afirmou:

Indiscutivelmente, o que sustenta a produção brasileira nas primeiras décadas do século são estes filmes, não os de ficção. São eles que asseguram um mínimo de regularidade ao trabalho dos produtores, permitem que se sustente um certo equipamento, laboratórios, etc. [...] É sabido – e isto é um traço de toda a história do cinema até hoje, dominada que está pela indústria de ficção que filmes de curta metragem, particularmente documentários, não têm mercado nem público específico: os espectadores pagam para assistir ao filme de ficção, os curtas vêm de lambuja. Portanto, não é do público nem dos exibidores que os produtores de naturais e cinejornais podiam tirar o dinheiro necessário para sustentar sua produção. [...] Subsídios, estes produtores tinham é que tirar de quem tem dinheiro: pessoas ricas que querem promover seu nome, empreendimentos, produtos, atos políticos e mundanos e, naturalmente, fazer filmes de agrado dos patrocinadores. A produção cinematográfica brasileira assenta-se num documentário exclusivamente ligado a uma elite mundana, financeira, política, militar, eclesiástica, de que os cineastas são dependentes (BERNARDET, 1979, p. 24-25).

É destacado que a produção hegemônica regular na história do cinema brasileiro foi, na realidade, a de filmes documentários, produzidos por cineastas que se ligaram a uma elite ávida por aparecer politicamente, fazer aparecer seus empreendimentos e dar publicidade aos seus produtos. Neste sentido, ao dar destaque aos filmes de “cavação”, isto é, filmes escamoteados na história do cinema brasileiro: os documentários, Bernardet já sinalizava a necessidade de construir uma história do cinema brasileiro com base em outro filão de filmes que não o de longas-metragens ficcionais. Bernardet daria prosseguimento em sua proposta de estudar os documentários na obra *Cineastas e Imagem do Povo* (1985), analisando diversas películas produzidas entre 1960 e 1980, no fito de problematizar os conflitos ideológicos e estéticos dos cineastas em sua relação com a temática popular, ou seja, o modo pelo qual tais profissionais representavam a classe popular ao ponto de estabelecer um perfil desta classe. No tocante às sugestões de pesquisa acerca dos filmes documentais, o crítico as aprofundaria em *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* (1995).

O viés crítico, em termos teórico-metodológicos, também já aparecia em *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (1979), uma vez que Bernardet enfatizou com muito rigor analítico:

O tradicional desprezo pelas cavações, reflete-se em outro terreno. Os livros de história do cinema brasileiro são sempre histórias do filme de ficção. Com exceção de Maria Rita Galvão na sua *Crônica do Cinema Paulistano* e Paulo Emílio em *Humberto Mauro...*, os historiadores não reconhecem que o que sustentou a produção local foi o filme de ficção. [...] A tendência dos historiadores foi aplicar no Brasil, sem crítica, um modelo de história elaborado para os países industrializados em que o filme de



ficção é o sustentáculo da produção. Não é que se deu no Brasil. O conceito de história do cinema que se usou no Brasil está mais vinculado à vontade de cineastas e dos historiadores que à realidade concreta. Dependente o cinema brasileiro e sua história, dependente a metodologia com que se estuda esta história (BERNARDET, 1979, p. 28).

Saltam aos olhos o teor ácido das críticas, especialmente ao privilégio dado pelos historiadores, com raras exceções, à produção de longas-metragens ficcionais. Ao mesmo tempo, a metralhadora do crítico também foi apontada para a relação de interesses mútuos entre quem escrevia nossa história cinematográfica (pesquisadores/historiadores) e quem produzia os filmes (cineastas), sobretudo no tocante a narrativização de um discurso ideológico alheio à experiência social do cinema brasileiro. Aliás, este exercício teórico que desnudava a ideologia da crítica em consonância com os cineastas também seria aprofundado em *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* (1995).

A ambição industrialista cinematográfica nacional, enquanto outra característica perene, foi problematizada por Bernardet no sentido de “aventuras” existentes ao longo de nossa história. O substantivo feminino colocado no plural (aventuras), que foi utilizado narrativamente pelo crítico, é significativo de sua postura ideológica. Ao referir-se ao pensamento industrial e seus empreendimentos enquanto “aventuras”, o autor já sinalizava as incertezas de tentativas industriais em meio à dependência estrutural a que sofria nossa cinematografia, bem como nos fatores de falta organização, visão de mercado, etc. Nesta perspectiva, Bernardet procurou expor os motivos pelos quais o cinema brasileiro não atingira um nível de industrialização tão desejado entre os sujeitos envolvidos, destacando:

Muitos procuraram a explicação da falência crônica do cinema brasileiro dentro dele mesmo. Uma total falta de visão do cinema como mercadoria, uma incompreensão da estrutura do mercado internacional bloqueava qualquer possibilidade de entender a situação. [...] Não é fácil entender por que o cinema não dava certo no Brasil. A relação entre a dominação do mercado e a impotência da produção local, estes cineastas, que não eram economistas nem sociólogos, só aos poucos conseguiram estabelecê-la (BERNARDET, 1979, p. 30).

Ou seja, a dominação do mercado interno atrelada à incompreensão do mercado por parte dos produtores nacionais, contribuiu para que as ambições de industrialização fossem cerceadas ao longo do tempo; por isso consideradas “aventuras”. Dessa forma, Bernardet tinha em mente o caso das propostas de industrialização paulista, com Vera Cruz, Maristela e adjacências, bem como mencionava a dependência econômica como principal entrave: preponderante na história do cinema nacional. Em vista disso, expondo um texto sobre a



temática datado da década de 1920, Bernardet aventava uma solução para o problema, trazendo para o centro do debate a via mais precisa para as ambições de industrialização cinematográfica nacional:

Não conheço (talvez ainda por falta de pesquisa) texto anterior tão notável sobre pelos menos dois pontos: nenhuma desvalorização das possibilidades dos cineastas brasileiros, nenhum apelo a soluções milagrosas, por um lado. E por outro, referência à medida legislativa de exibição compulsória que é, por bem ou por mal, a via pela qual os produtores brasileiros começaram a firmar o pé no mercado interno (BERNARDET, 1979, p. 33).

Em face da invasão do mercado interno nacional pelos filmes estrangeiros, o crítico sinalizava a necessidade de barreiras legislativas, uma vez que a classe exibidora – com interesses articulados aos interesses das distribuidoras estrangeiras –, na falta de uma legislação protecionista, jamais abriria suas salas para os filmes brasileiros, cujo lucro não era garantido em virtude de todo um mecanismo econômico-cultural de depreciação dos filmes nacionais.

Com efeito, Bernardet (1979) incorreu em reflexões acerca da presença do Estado na matéria cinematográfica enquanto outra característica contundente em nossa história, na medida em que, ao lado da presença do filme estrangeiro em nosso mercado, ela havia determinado as formas de produção no Brasil. Em poucas palavras, ao lado da dependência econômico-cultural, situava-se a dependência de intervenção estatal nos assuntos cinematográficos. O crítico partiu do seguinte pressuposto:

A decisiva participação do Estado na produção cinematográfica brasileira não é de se estranhar. Se, a partir de 1930, a intervenção estatal torna-se mais acentuada, ela já existia antes, e desde o fim do século passado, os industriais brasileiros fazem apelo ao Estado para que os proteja contra a importação. [...] Na área cultural, o Estado, de alguma forma, sempre esteve presente. Se hoje o Estado é um dos principais financiadores de amplas áreas de produção cultural, nem por isso tinha antes um papel menor, embora nem sempre direto em relação ao objeto da produção cultural (BERNARDET, 1979, p. 42).

Diante desta constatação, bem como da rememoração de uma gama de leis, posicionamentos políticos, motivos culturais e econômicos e suas respectivas relações com a presença do Estado no campo cinematográfico⁹, Bernardet (1979) apontou com muita propriedade, por um lado, a filosofia enviesada das reservas de mercado para os filmes

⁹ Desde o decreto de Getúlio Vargas (1932) que marcou a primeira intervenção estatal na área do cinema, atribuindo uma reserva de mercado para o filme brasileiro, até o surgimento da Embrafilme (1969) e suas atividades nos anos posteriores.



nacionais, e, por outro, a necessidade de estudos históricos que debruçassem nesta temática. Sobre a filosofia enviesada, ressaltou:

A reserva de mercado deveria ter ficado sempre um pouco além das possibilidades da produção no momento, a fim de estimulá-la. Além disso, esta legislação depende de fiscalização, que só recentemente passou a existir com mais eficiência. [...] Mas a própria filosofia da reserva de mercado é questionável, porque ela condiciona a produção local à importação. [...] Basicamente, questionável foi ter sido criada uma reserva de mercado para o filme brasileiro, quando deveria ter sido criada para o filme importado. Era limitar a importação e circulação do filme estrangeiro, a fim de se desenvolver o filme brasileiro. O Estado fez o contrário, e ao fazer isto, é o cinema estrangeiro que de fato ele protege, cerceando a produção local, a quem sobram as migalhas (BERNARDET, 1979, p. 36).

As colocações do crítico foram clarividentes, pois, sua crítica foi direcionada à ideia transversa de se defender o filme brasileiro, porém condicionando sua presença nas salas de cinema com base em um número de filmes estrangeiros já presentes. Dessa maneira, Bernardet defendia o contrário, barreiras para a importação e circulação dos filmes estrangeiros, defendendo, de fato, o produto nacional e auxiliando-o a desenvolver-se. No tocante à necessidade de estudos acerca da tendência nacional de presença do Estado no campo cinematográfico, Bernardet (1979) deixou explícito:

O papel fundamental exercido pelo Estado na história do cinema brasileiro não pode ter deixado de marcá-lo tão profundamente quanto a própria presença do cinema estrangeiro, pois constituem as duas balizas entre as quais se estruturou a produção cinematográfica. Mas este é assunto que ainda não foi estudado, o que não é de estranhar, pois me parece haver uma certa repugnância em estudar no Brasil os modos de produção cultural, e só muito recentemente trabalhos nesta linha vêm aparecendo (com exceção da obra pioneira de Antonio Cândido). De fato, o estudo dessa produção levaria fatalmente artistas e intelectuais a tentar definir a posição que, objetivamente, ocupam numa sociedade de classe. Por isso, a análise da produção cultural tende sempre a se voltar para obras ou conjunto de obras deixando entre parêntesis a análise ideológica das formas de produção (BERNARDET, 1979, p. 42).

Tais apontamentos/sugestões de caráter teórico-metodológico são expressivos. Bernardet sugeria uma agenda de estudos que levasse em conta as relação entre a produção cultural e o Estado brasileiro, cujos desdobramentos dariam frutos reflexivos acerca do papel social dos intelectuais e suas respectivas perspectivas ideológicas¹⁰. Estudo parecido, porém, sem atentar para a relação do cinema com o Estado, já havia sido desenvolvido pelo próprio Bernardet, com *Brasil em Tempo de Cinema* (1967), no qual debruçava no filme do Cinema

¹⁰ Como mencionado no momento em que traçamos um panorama da historiografia do cinema nacional, posteriormente foram produzidos estudos nesse sentido, tais como os de Anita Simis (1996), José Inácio de Melo Souza (2003) e Sheila Schwarzman (2004).



Novo e os entendia enquanto filmes de uma classe social específica e sob determinados aspectos ideológicos.

Em face da presença dos filmes estrangeiros em nosso mercado interno, da intervenção subjetiva do Estado nos assuntos cinematográficos e do conseqüente distanciamento do público do cinema brasileiro, Jean-Claude Bernardet (1979) encontrou como última característica marcante de nossa história cinematográfica a oscilação entre mimetismo e paródia enquanto formas utilizadas pelos produtores/cineastas nacionais no enfrentamento do cinema estrangeiro. Acerca do mimetismo, destacou:

O mimetismo consistia mais ou menos no seguinte: já que o público está vinculado ao espetáculo estrangeiro, produzir filmes brasileiros que satisfaçam no espectador os gostos e as expectativas criadas pelo cinema estrangeiro. Trata-se de reproduzir no Brasil o produto importado. [...] Imitar o cinema americano, aproximar-se dos modelos que conquistaram as plateias, não quer dizer apenas imitar o cinema norte-americano, mas simplesmente fazer cinema. [...] Aproximar-se do modelo era sinal de qualidade, e só para umas poucas pessoas o mimetismo criava problema. [...] O mimetismo, portanto, é perfeitamente assimilado (BERNARDET, 1979, p. 70-71).

O crítico deixou claro que a atitude de mimetizar o cinema estrangeiro não encontrou barreiras mais complexas num país como o Brasil, cuja dupla dependência – econômica e cultural – preparava o terreno para que as imitações fossem amplamente assimiladas de forma acrítica. No entanto, em sua visão, o procedimento de mimetizar e sua assimilação sem maiores critérios, na verdade, constituía-se num problema sério para o cinema brasileiro, uma vez que:

A tentativa de imitação relaciona-se sempre com um modelo industrial e o realizador brasileiro fica então sempre na situação de ter de copiar de forma artesanal um modelo industrial. Nem o equipamento, nem a produção em série, estão aí para dar à imitação brasileira a forma do modelo. Há também um fenômeno de aculturação. As formas que o cinema brasileiro tenta imitar têm algum vínculo com a sociedade do país de origem; por mais que sejam neutralizadas pela indústria cultural, estas formas não deixam de expressar ou de refletir de alguma maneira traços da sociedade onde foram desenvolvidas. Na transposição para o Brasil, este vínculo deixa de existir. [...] a transplantação das ideias e das formas num outro contexto histórico que o que as gerou, faz com que, por mais que sejam respeitadas, mude sua função na sociedade que as adota (BERNARDET, 1979, p. 79-80).

O duplo alcance do procedimento mimético utilizado no cinema brasileiro, neste sentido, trazia consigo um duplo problema. Por um lado, a imitação do modelo industrial sempre ficaria aquém daquele modelo, já que nossa cinematografia, apesar das tentativas, nunca alcançou padrão tecnológico aceitável e/ou próximo do modelo. O simples ato de imitar, por outro, lançava os espectadores ao processo de aculturação, isto é, seria uma implantação de “ideias fora do lugar”, para mencionar Roberto Schwarz (2000, p. 9-31). No que se refere ao



ato de parodiar, Bernardet (1979) mencionava que o “tiro acabava saindo pela culatra”, ao afirmar:

A paródia é um fenômeno usual no cinema popularesco brasileiro, na chanchada. [...] Contrariamente ao que se pensa frequentemente e apesar da chanchada fazer apelo a uma tradição brasileira de espetáculo (comédia teatral dos anos 30, o circo, o rádio), esta chanchada tem também fortes matrizes americanas. [...] A paródia é uma avacalhão, um esculacho do modelo: ela degrada, macula o modelo opressor. Mas, para essa degradação funcionar, é necessário que o modelo continue modelo. Num jogo contraditório, ela ao mesmo tempo confirma o modelo enquanto tal e o degrada. A paródia é inclusive a confissão de que, no momento, não se consegue substituir o modelo por outro. [...] A agressão consiste em reduzir o modelo ao que é habitualmente o subdesenvolvimento. Há uma desvalorização do modelo imposto e simultaneamente uma autodesvalorização. Esta paródia apresenta então uma imagem do subdesenvolvimento conveniente para o modelo opressor, pois, para este, é satisfatório que o subdesenvolvimento se veja como ridículo, grotesco, covarde. [...] Parodiar, para usar palavras de Paulo Emílio, não combater, mas sim debater-se no subdesenvolvimento (BERNARDET, 1979, p. 80-82).

É explícito que as paródias nacionais, na ótica de Bernardet, fugiam ao propósito original do procedimento estético de parodiar. Muito embora as tentativas nacionais visassem “avacalhar”, macular o modelo opressor pela via do ridículo, elas acabavam por ridicularizar o modelo opressor que invadia nossas salas de cinema e, concomitantemente, desvalorizava nossa cinematografia. Como resultado prático no campo da luta cultural, portanto, as paródias reafirmavam nosso subdesenvolvimento perante uma indústria cinematográfica que continuava mantendo sua presença massiva em nosso mercado interno. Em poucas palavras, o cinema subdesenvolvido parodiava de modo subdesenvolvido.

Em última instância, cabe destacar que Jean-Claude Bernardet, com a problematização das diversas características marcantes em nossa cinematografia – dependência econômica, financiamento precário, ambição industrial, presença do Estado, oscilação entre mimetismo e paródia no enfrentamento do estrangeiro – lançava para o âmago das discussões teóricas e práticas do cinema brasileiro inúmeros desafios, tanto àqueles que se dedicavam a produzir cinema no Brasil, quanto aos que buscavam narrativizar nossa história cinematográfica.

Considerações Finais ou o Lugar de Cinema Brasileiro: Propostas para uma História

À luz do exposto acima, agora é momento de tentar refletir, ou mesmo lançar indícios, no tocante ao lugar ocupado por Cinema Brasileiro: Propostas para uma História (1979) no interior da historiografia do cinema brasileiro. Acreditamos que tal lugar pode ser perceptível a partir da reflexão sobre a inscrição de Jean-Claude Bernardet nos debates atinentes ao cinema



brasileiro em dois prismas reflexivos. Por um lado, seus argumentos acentuaram os principais problemas enfrentados pelos indivíduos que militavam na seara do cinema nacional, e, por outro, lançaram questões e sugestões de cunho teórico-metodológico bastante atualizadas, especialmente acerca do modo como as narrativas canônicas de nossa história cinematográfica foram elaboradas pelos pesquisadores.

Ao destacar os principais problemas enfrentados pelos militantes do cinema brasileiro, sem dúvidas, Jean-Claude Bernardet não se desvencilha de uma visão de cinematografia nacional já muito presente entre seus contemporâneos, isto é, carrega as marcas de seu tempo. Seu texto é escrito no final do decênio de 1970, momento em que os principais debatedores do cinema brasileiro formam hegemonicamente uma *intelligentsia* cuja formação fora ligada ao marxismo e de defesa de nosso cinema de um ponto de vista nacionalista. Tal visão de uma geração, fica explícita nos temas propostos por Bernardet enquanto características que historicamente ditaram os rumos do cinema nacional, bem como nas ácidas críticas tecidas a tais características.

Esse é o caso da acusação de uma dependência econômica que se desdobra e termos culturais, da discussão do problema da precariedade do mercado interno devido à invasão estrangeira, do desvelamento das barreiras estruturais impostas à ambição industrial, da demonstração da presença do Estado de modo enviesado na defesa do produto nacional, e da abordagem da oscilação entre mimetismo e paródia no enfrentamento do estrangeiro, porém sem enfrentar, de fato, o problema da aculturação.

No que concerne às sugestões de cunho teórico-metodológico, sobretudo acerca da maneira em que se poderia narrativizar a história do cinema brasileiro, Jean-Claude Bernardet pode ser considerado figura de proa. Urdindo seu enredo de modo totalmente diferente de seus contemporâneos, que pautavam-se em narrativas totalizantes, cronológicas e evolucionistas, o crítico indicou vários caminhos alternativos de pesquisa, lançando temáticas inexploradas – cinema documentário brasileiro, pensamento industrial dos cineastas, visão destes mesmos cineastas acerca das classes sociais, relação do cinema brasileiro com o Estado – e propondo uma nova organização de temas já tratados demasiadamente pela historiografia – a própria estrutura de sua obra atesta isso.



Com efeito, o lugar ocupado por *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História* (1979), de Jean-Claude Bernardet, pode ser entendido pela ambiguidade. Em primeiro nível, reproduz leituras da cinematografia nacional já canonizadas entre seus pares contemporâneos. Em outro, inova no tocante à organização narrativa desta mesma leitura e traz indicações de temáticas inexploradas pelos estudiosos cinematográficos nacionais. Este caráter ambíguo, portanto, não pode ser considerado um demérito do texto de Jean-Claude Bernardet; muito pelo contrário, pois as grandes obras historiográficas do cinema nacional carregam este traço fundante, demonstrando a capacidade de seus autores de, em face dos pujantes problemas do cinema brasileiro, buscarem caminhos teórico-metodológicos alvissareiros para a construção de narrativas históricas.

Referências

- ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AUGUSTO, Sérgio. **Esse mundo é um pandeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Jean-Claude Bernardet (depoimento, 2013)**. Rio de Janeiro, CPDOC, 2013.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Jean-Claude Bernardet (depoimento, 2013)**. Rio de Janeiro, CPDOC, 2013.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Trajectoria crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CALIL, Carlos Augusto. Prefácio: Paulo Emílio morreu. Viva o cinema brasileiro! In: MORAIS, Julierme. **Paulo Emílio historiador: matriz interpretativa da história do cinema brasileiro**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019.
- CATANI, Afrânio Mendes; SOUZA, José Inácio de Melo. **A chanchada no cinema brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.



- GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.
- HENNEBELLE, Guy; GUMUCIO-DRAGON, Alfonso (Orgs.). **Les cinémas de l'Amérique Latine**. Paris: Lherminier, 1981.
- MIRANDA, Luiz Felipe A. & RAMOS, Fernão. (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Editora SENAC, 2004.
- MORAIS, Julierme. A historiografia do cinema brasileiro: perspectivas para uma abordagem teórico-metodológica. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, v. 13, ano XIII, n. 1, jan./jun. 2016.
- MORAIS, Julierme. **Eficácia política de uma crítica: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro**. 2010. 286f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.
- MORAIS, Julierme. **Paulo Emílio historiador: matriz interpretativa da história do cinema brasileiro**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019.
- RAMOS, Alcides Freire. Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrimo a chanchada. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 2, Ano II, n. 4, out./dez. 2006.
- RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- RÜSEN, Jörn. **Reconstrução do passado – Teoria da História II: os princípios da pesquisa histórica**. Trad. Asta-Rose Alcaide e Estevão de Rezende Martins. Brasília: Ed. da UNB, 2010.
- SÁ NETO, Arthur Autran F. **Alex Viany: crítico e historiador**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SÁ NETO, Arthur Autran F. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. **Revista Alceu**, v. 7, n. 14, jan./jun. 2007.
- SÁ NETO, Arthur Autran F. Prefácio à segunda edição de **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. In: BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. & GONZAGA, Adhemar. **70 anos de cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.



SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

SCHVARZMAN, Sheila. História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador. **Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria**, v. 10, n. 17, jan./jun. 2007.

SCHWARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1996.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do passado**: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: SENAC, 2004.

SOUZA, José Inácio de Melo. **O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2003.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do livro, 1959.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte**: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ZUFELATO, Guilherme de Souza. Das reinvenções de um pensamento em estado de combate: estudos sobre J. C. Bernardet. In: MORAIS, Julierme (Org.). **A sétima arte por historiadores**: crítica, cineastas, filmes e espaço. São Paulo: Edições Verona, 2018.