



# Diálogos

ISSN 2177-2940



## Jean-Claude Bernardet sob olhar crítico: decodificando o “não-dito em *Historiografia clássica do cinema brasileiro*

[doi.org/10.4025/dialogos.v24i3.47157](https://doi.org/10.4025/dialogos.v24i3.47157)

Julierme Morais

<https://orcid.org/0000-0001-5257-6691>

Universidade Estadual de Goiás, Brasil. E-mail: juliermemorais27@gmail.com

### Jean-Claude Bernardet sob olhar crítico: decodificando o “não-dito em *Historiografia clássica do cinema brasileiro*

**Resumo:** No presente artigo visamos contribuir do ponto de vista teórico-metodológico com os debates pertinentes à História da historiografia da Sétima Arte nacional, problematizando hermeneuticamente a obra *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia* (1995), do crítico cinematográfico Jean-Claude Bernardet. Como arcabouço teórico-metodológico, nos munimos das reflexões de Michel de Certeau (2007) acerca do lugar social, político, econômico e cultural dos pesquisadores da História, sobretudo um de seus elementos primordiais: o “não-dito”, bem como das propostas do teórico alemão Jörn Rüsen (2010) no tocante ao método hermenêutico aplicado na produção do conhecimento histórico.

**Palavras-chave:** Historiografia; cinema brasileiro; Jean-Claude Bernardet; Teoria e Metodologia.

**Jean-Claude Bernardet under critical eye: decoding the “not said” in *Classic historiography of Brazilian movie***  
**Abstract:** From the theoretical and methodological perspective, in the present paper we intend to contribute with the debates pertinent to the History of the historiography of the Brazilian Seventh Art. We problematize hermeneutically the book *Classic historiography of Brazilian movie: methodology and pedagogy* (1995) by the movie critic Jean-Claude Bernardet. We take into consideration the reflections of Michel de Certeau (2007) on the social, political, economic and cultural place of historians, especially one of its primordial elements, the “not said”, as well the proposals of the German theorist Jörn Rüsen (2010) regarding the hermeneutic method applied in the production of historical knowledge.

**Key words:** Historiography; Brazilian movie; Jean-Claude Bernardet; Theory and Methodology.

### Jean-Claude Bernardet bajo mirada crítica: descodificación de lo “no dicho” em *Historiografía clásica del cine brasileño*

**Resumen:** En el presente artículo tenemos lá intención de contribuir desde el punto de vista de la teoría y la metodología con los debates sobre la Historia de la historiografía de lo cine nacional, planteando problemas sobre la obra *Historiografía clásica del cine brasileño: metodología y pedagogía* (1995), del crítico cinematográfico Jean-Claude Bernardet. Como marco teórico y metodológico en munimos de las reflexiones de Michel de Certeau (2007) sobre el lugar social, político, económico y cultural de los investigadores de la Historia, sobre todo uno de sus elementos primordiales: el “no dicho”, así como las propuestas del teórico alemán Jörn Rüsen (2010) en lo que se refiere al método hermenéutico aplicado en la producción del conocimiento histórico.

**Palabras clave:** Historiografía; cine brasileño; Jean-Claude Bernardet; Teoría y Metodología.

Recebido em: 23/03/2019

Aprovado em: 11/07/2019

## Introdução

A historiografia está sujeita às diversas modificações em seus objetos, temas ou paradigmas, sejam quantitativas ou qualitativas. Diante disso, cabe aos “historiadores de ofício” a consciência das modificações na busca de instrumentalizar um aparato teórico e metodológico que responda às questões de seu tempo. À primeira vista, essa afirmação soa trivial, porém, retida à luz da proposição de que o sujeito do conhecimento histórico é agente ativo nesse processo e sua inserção em um local social é determinante, ela ganha mais consistência e torna-se imprescindível quando nos debruçamos na historiografia do cinema brasileiro.

À luz desses argumentos, no presente artigo visamos contribuir do ponto de vista teórico-metodológico com debates pertinentes à História da historiografia do cinema brasileiro. Para tanto, problematizaremos a obra *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia* (1995), do crítico, historiador, roteirista e teórico de cinema Jean-Claude Bernardet<sup>1</sup>. (1936) Na obra em voga, grosso modo, incitando seus pares ao questionamento dos critérios teóricos, estéticos e ideológicos utilizados pela “historiografia clássica”<sup>2</sup> de nossa Sétima Arte, o crítico aventou que ela caminhou por duas veredas bastante discutíveis: ignorou a preocupação primordial do conhecimento histórico que consiste em analisar criticamente suas fontes e, concomitantemente, elaborou um modelo de história alicerçado em preocupações ideológicas e estéticas visando a fundação de uma tradição cinematográfica nacional, deixando à margem critérios teórico-metodológicos típicos da produção do conhecimento histórico (BERNARDET, 1995).

A tese de Bernardet surtiu efeito prático nos estudiosos de cinema, que transformaram sua obra em uma matriz interpretativa de uma “nova” historiografia do cinema brasileiro (MORAIS, 2017). Em vista disso, nada mais oportuno que analisá-la, incidindo foco nas críticas lançadas por

---

<sup>1</sup> Jean-Claude Georges René Bernardet nasceu na cidade de Charleroi, Bélgica, em 1936. Na juventude, após morar em Paris, migrou com a família para São Paulo. Em 1958, começou a frequentar um cineclube localizado ao lado da livraria em que trabalhava, tomando contato mais íntimo com o cinema brasileiro e estreitando relacionamento com intelectuais que militavam na seara. Por volta de 1959, conheceu Paulo Emílio Salles Gomes e começou a trabalhar na Cinemateca Brasileira e a escrever artigos para o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*. Na década de 1960, Bernardet participou da fundação do curso de Cinema da UnB, publicou *Brasil em tempo de cinema* (1967) e se tornou docente da ECA-USP. Na década de 1970, publicou *Trajatória crítica* (1978) e *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (1979). No início da década de 1980, retornou à França. Por lá, orientado por Christian Metz, desenvolveu pesquisa que deu origem a obra *Cineastas e imagens do povo* (1985) e obteve diploma pela École des Hautes Études en Sciences Sociales. De volta ao Brasil, na década de 1990, publicou a obra *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995). Desde 2004, Bernardet é aposentado pela USP e tem se dedicado à crítica de cinema em seu Blog, bem como a escrever obras ficcionais, trabalhar como diretor, ator e roteirista de cinema. Em 2016, foi premiado com a primeira medalha *Paulo Emílio Salles Gomes*, no 49º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, honraria concedida a figuras de destaque no ensino, crítica e difusão do cinema brasileiro.

<sup>2</sup> Caracterização para as obras produzidas nas décadas de 1960 e 1970, sobretudo por críticos e pesquisadores de cinema — especialmente Jurandir Passos Noronha, Paulo Paranaguá, Alex Viany, Vicente de Paula Araújo e Paulo Emílio Salles Gomes —, que versaram sobre nossa história cinematográfica e, de certo modo, se transformaram em cânones para análises posteriores.

Jean-Claude aos seus antecessores, por ele denominados de “historiografia clássica”. Desse modo, temos o fito de problematizar hermeneuticamente *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), demonstrando seus principais argumentos revisionistas à luz de sua historicidade específica, de modo a incidir foco nas implicações que recebeu de seu lugar social, especialmente o “não-dito”.

Como arcabouço teórico, nos pautamos nas proposições do historiador francês Michel de Certeau, na obra *A escrita da história* (2007). Refletindo acerca da operação historiográfica, Certeau desenvolveu três elementos que, dados em sua relação, correspondem aos procedimentos de edificação de um trabalho histórico: o lugar social, a prática e a escrita. Sua problematização do lugar social é que nos interessa em nossa reflexão, em vista de nosso intuito neste texto e do objeto de análise. Em seu argumento, o historiador esboça:

Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração que circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados, etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delinea uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam (CERTEAU, 2007, p. 66-67).

Ou seja, a articulação de toda pesquisa historiográfica com seu lugar de produção, seja ele social, econômico, político e cultural, promove uma vinculação deste lugar aos interesses, métodos e, conseqüentemente documentos e questões passíveis de análise do pesquisador. Tal lugar tem em seu núcleo, o “o não dito”; “a instituição do saber” que o historiador está vinculado; a sociedade que o historiador se relaciona; e o “papel de interdição e permissão” de suas produções por essa mesma sociedade (CERTEAU, 2007).

Em nosso caso analítico, o “não dito” é fundamental, pois consiste no núcleo utilizado para problematizar a obra de Jean-Claude Bernardet. Certeau, demonstrando a evolução das reflexões surgidas como críticas à pretensão de objetividade “cientificista” do século XIX, especialmente efetuadas pelo filósofo francês Raymond Aron, enfatiza:

[...] mostrou-se que toda interpretação histórica depende de um sistema de referência; que este sistema permanece uma “filosofia” implícita particular; que infiltrando-se no trabalho de análise, organizando-o à sua revelia, remete à “subjetividade” do autor. Vulgarizando os temas do “historicismo” alemão, Raymond Aron ensinou a toda uma geração a arte de apontar as “decisões filosóficas” em função das quais se organizam os recortes de um material, os códigos do seu deciframento e a ordem da exposição. Essa “crítica” representava um esforço teórico. [...] A “relatividade histórica” compõe, assim, um quadro onde, sobre o fundo de uma totalidade da história, se destaca uma multiplicidade de filosofias individuais, as dos pensadores que se vestem de historiadores (CERTEAU, 2007, p. 67).

Nesta passagem nota-se que, nesse procedimento da crítica, começou-se a levar em consideração as escolhas pessoais dos pesquisadores e sua relação com um sistema de referências filosófico, político e/ou ideológico implícito e particular. No entanto, para Certeau, na reflexão de tais escolhas houve uma excessiva valorização à elas — por um lado, supondo-se uma autonomia para a ideologia e, por outro, isolando os “filósofos vestidos de historiadores” de sua sociedade —, gerando a impossibilidade de uma percepção mais sensível do efeito exercido pelo lugar sobre as ideias. Portanto,

Nada dos ruídos de uma fabricação, de técnicas, de imposições sociais, de posições profissionais ou políticas perturbava a paz desta relação: um silêncio era o postulado desta epistemologia. R. Aron estabeleceu um estatuto *reservado* tanto para o reinado das ideias quanto para o reino dos intelectuais. A “relatividade” não funcionava senão no interior de um campo fechado. Longe de colocá-lo em questão, de fato, ela o defendia. [...] Um lugar foi posto fora de alcance no momento em que se mostrou a fragilidade daquilo que se produzia nele. O privilégio negado às obras controláveis foi transferido para um grupo incontrolável. (CERTEAU, 2007, p. 68).

Apontando a proposta de Raymond Aron, que buscou reservar um lugar privilegiado para as “ideias” e os “intelectuais”, ignorando, assim, as implicações de um lugar e a possível subjetividade do trabalho do historiador intrinsecamente ligada a tal, Certeau a refuta enfatizando que somente servem para analisar o interior de um grupo fechado, alheio à sociedade.

Evoluindo em seus argumentos, o historiador francês demonstra os resquícios da proposta de Aron, tanto em Michel Foucault quanto em Paul Veyne. Sobre o primeiro, encontra tais resquícios em suas primeiras obras, porém reconhece um passo adiante, especialmente porque em *A Arqueologia do saber* (2008) o filósofo introduziu na reflexão sobre a estrutura epistemológica do conhecimento histórico a problemática das técnicas utilizadas pelos historiadores e os conflitos sociais enfrentados. Acerca do segundo, apesar de Veyne, em *Como se escreve a história* (2008), defender que os sistemas interpretativos dos historiadores seriam percepções e decisões pessoais moldados por uma necessidade de coerência que obedeciam a regras literárias, Certeau afirma permanecer intacto o pressuposto que negou a pertinência epistemológica do exame da função social exercida pela história, pelo grupo dos historiadores/intelectuais, pelas práticas e pelas leis deste grupo e por sua intervenção no jogo das forças públicas (CERTEAU, 2007).

Subjaz à reflexão de Michel de Certeau acerca do “não dito” que este se constitui em escolhas individuais dos pesquisadores da história, que obedecem a um sistema de referência implícito, norteando o contato dos primeiros com seu objeto de estudo e ligado diretamente à técnicas, imposições sociais, posições profissionais e/ou políticas dos pesquisadores. Nesta medida, o “não-dito”, funcionando no produto final do trabalho histórico, no discurso

[...] assume uma cor de parede: “neutra”. Transforma-se mesmo numa maneira de defender *lugares* ao invés de ser o enunciado de “causas” capazes de articular um desejo — Ele, não pode mais falar daquilo que o determina: um labirinto de posições a respeitar e de influências a solicitar. Aqui, *o não-dito* é ao mesmo tempo o inconfessado de textos que se tomaram pretextos, a exterioridade daquilo que se faz com relação àquilo que se diz, e a eliminação de um lugar ou de uma força que se articula numa linguagem (CERTEAU, 2007, p. 76).

À luz dos argumentos de Michel de Certeau, somos direcionados para um terreno analítico que considera o lugar do pesquisador em história e o “não dito” por esses pesquisadores um dos elementos fundamentais na produção do conhecimento histórico. Este prisma teórico é fundamental no modo operatório deste artigo, pois nos enseja abordar o lugar de produção do conhecimento histórico acerca da história do cinema brasileiro no qual Jean-Claude Bernardet esteve inserido, pensando aquilo que ele não disse, especialmente no momento de urdidura de enredo de *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995).

Como nosso propósito é problematizar a obra supracitada do ponto de vista historiográfico, metodologicamente lidamos com ela por meio do método hermenêutico, aos moldes propostos pelo historiador e teórico alemão Jörn Rüsen na obra *Reconstrução do Passado* (2010). Jörn Rüsen apresenta as operações metódicas que correspondem ao trabalho de prática do historiador como sendo: processuais, no caso das operações da heurística, da crítica e da interpretação, e substanciais, tais como a hermenêutica, a analítica e a dialética. Precisamente para nossas reflexões, o que mais nos interessa especificar é a operação substancial da hermenêutica. Conforme Rüsen:

*Hermeneuticamente*, a pesquisa reconstrói processos temporais do passado de acordo com perspectivas de sentido coerentes com as intenções dos atores (agentes ou pacientes) desses processos. A história é assim extraída das fontes como um processo, que se dá em meio a uma interação que lhe determina o sentido e cuja direção temporal resulta das intenções divergentes dos atores. A representação de continuidade, determinante para a constituição narrativa de sentido, é obtida mediante a pesquisa dos fatos culturais, nos quais as mudanças temporais do passado se cristalizam na linguagem dos atores e seus interlocutores (RÜSEN, 2010, p. 116).

Subjaz às asserções do teórico alemão que, através do método hermenêutico, o questionamento do pesquisador às suas fontes é dirigido às convergências e divergências da produção de sentido das experiências pretéritas, ou seja, ao modo pelo qual as informações das fontes exteriorizam as intenções dos homens do passado. Em nossa proposta, isso quer dizer que, ao problematizarmos a obra de Jean-Claude Bernardet, questionamos a maneira pela qual, em sua problematização de procedimentos adotados na escrita da história do cinema brasileiro, o crítico exteriorizou uma leitura do passado do cinema brasileiro “não-dita” em sua obra.

O método hermenêutico, para Jörn Rüsen, pode auxiliar o pesquisador em todo o procedimento de operações processuais: heurística, crítica e interpretação<sup>3</sup>. Segundo o teórico alemão, a heurística hermenêutica, “[...] traz para o horizonte do interesse de pesquisa as fontes que podem valer como intencionalidade objetivada [...]” (RÜSEN, 2010, p. 140). Isto significa que, ao coletarmos, fazermos a junção e classificarmos nossas fontes de pesquisa em consonância com hipóteses acerca da obra de Bernardet, incorremos num procedimento questionador ao modo pelo qual as intenções explícitas e implícitas presentes em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* compuseram o restante do *corpus* documental a nossa disposição.

Por seu turno, a crítica hermenêutica, conforme 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 outros termos, em nosso procedimento de análise dos documentos, inclusive da obra de Bernardet, procurando hermeneuticamente a plausibilidade das informações acerca das ações no fluxo histórico do cinema brasileiro, será possível tecer os graus de convergência e/ou divergência entre os documentos, percebendo diacronias e/ou sincronias com relação aos temas tratados pelo crítico.

Enfim, a interpretação hermenêutica, segundo Rüsen, “[...] historiciza a compreensão ao interpretar mudanças temporais como transformações das intenções e interpretações do agir que causa a mudança” (RÜSEN, 2010, p. 143). Dito de outra forma, isso significa que o exame das informações levantadas por Bernardet acerca da “historiografia clássica” do cinema brasileiro, sobretudo aquelas que possibilitaram a constituição de sentido de suas críticas de carga negativa à ela, possibilitou um mergulho na historicidade de sua obra, como também aventar explicações pertinentes ao “não-dito” por ele no momento de escrita.

Com base nestes pressupostos teórico-metodológicos, o presente artigo é seccionado em três momentos: um primeiro no qual as principais críticas de carga crítico-negativas de Jean-Claude Bernardet à “historiografia clássica” do cinema brasileiro são passadas em revista; um segundo em que problematizamos hermeneuticamente o lugar e o “não-dito” pelo crítico no momento de urdidura de sua obra; e um terceiro em que tratamos dos desdobramentos teórico-metodológicos para os estudos históricos acerca do cinema brasileiro, especialmente de seu ponto de vista

---

<sup>3</sup> Em poucas palavras, pode-se afirmar que o procedimento heurístico corresponde ao momento de coleta, junção e classificação das fontes significativas de trabalho, que se dá em consonância com a formulação de hipótese sobre esse material; o crítico consiste no estágio de análise das fontes e sua facticidade com relação às ações dos homens no pretérito, especialmente levando-se em conta a plausibilidade das informações que tais fontes trazem; e, por fim, o interpretativo plasma-se no exame das informações levantadas acerca das experiências passadas pela análise crítica das fontes, possibilitando a constituição de uma linha mestra que conduzirá a narrativa histórica (RÜSEN, 2010, p. 118-133). Cabe mencionar que Jörn Rüsen é debitário de uma noção de metodologia histórica exposta por Johann Gustav Droysen no século XIX em sua obra *Historik: Vorlesungen über Enzyl lopädie und Methodologie der Geschichte*, cuja versão mais difundida no Brasil é primeira publicação em espanhol cf. (DROYSEN, 1983).

historiográfico. Tais momentos precisos, naturalmente, se articulam no propósito de decodificar as críticas de Jean-Claude Bernardet à historiografia clássica do cinema brasileiro.

### ***Historiografia clássica do cinema brasileiro (1995): passando em revista***

Jean-Claude Bernardet publicou *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia* (1995), lançando luz à ideia de que a maneira de escrever a história de nossa cinematografia foi balizada por um investimento ideológico nacionalista que não cabia mais, cujas influências remontavam ao contexto de fundação de uma tradição cinematográfica nacional por parte da “historiografia clássica” do cinema brasileiro, em articulação com parcela de cineastas, dos decênios de 1950 e 1960.

Enfatizando que esta prática historiográfica não respondia mais às carências de orientação de seus contemporâneos, Bernardet demonstrou que, aquilo compreendido e aceito enquanto produção cinematográfica nacional de determinados períodos históricos, corresponderia, na verdade, aos resultados de uma construção discursiva que, por um lado, era inerente a um processo histórico permeado por lutas e, por outro, foi elaborada por uma metodologia implicitamente articulada aos interesses ideológicos de críticos cinematográficos/historiadores e cineastas nacionais, especialmente Alex Vianny e Paulo Emílio Salles Gomes, cujas obras de vulto foram, respectivamente, *Introdução ao cinema brasileiro* (1959) e *70 anos de Cinema brasileiro* (1966).

Para comprovar seus argumentos, Bernardet 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, como plasmada na “historiografia clássica”, seria decorrente de uma investidura ideológica de triplo alcance: a procura de um “mito de origem”, a partir do qual os fatos se desenrolariam numa cronologia linear; da adjetivação “brasileiro” restringindo o acontecimento para o interior das fronteiras nacionais, como forma de enfrentar incertezas identitárias; e do privilégio pela produção cinematográfica (filmagem) em detrimento de outros setores como a distribuição e exibição pública e paga.

Por esses motivos, o crítico questionou até mesmo a legitimidade da fonte utilizada pelos historiadores clássicos, colocando sob suspeita a seguinte informação colhida em um jornal de época por Vicente de Paula Araújo e legitimada e difundida por Paulo Emílio Salles Gomes:

Chegou ontem de Paris, o sr. Afonso Segreto, irmão do proprietário do salão Paris no Rio, sr. Gaetano Segreto. O sr. Afonso Segreto há sete meses que fora buscar o aparelho fotográfico para preparo de vistas destinadas ao cinematógrafo e agora volta habilitado a montar aqui uma verdadeira novidade, que é a exibição de vistas movimentadas do Brasil.

Já ao entrar à barra, fotografou ele as fortalezas e navios de guerra. Teremos para dentro em pouco verdadeiras surpresas (GAZETA DE NOTÍCIAS, 20/06/1898, p. 2 apud ARAÚJO, 1976, p. 108).

Sobre isso, Bernardet apontou um excessivo nacionalismo enquanto ideal que balizou a empreitada<sup>4</sup>, cuja efervescência da perspectiva desenvolvimentista existente na década de 1950 legitimava, bem como asseverou:

A escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, ao invés de uma projeção pública, não é ocasional: é uma profissão de fé ideológica. Com tal opção, os historiadores privilegiam a produção, em detrimento da exibição e do contato com o público. Pode se ver aqui uma reação contra o *mercado*: à ocupação do mercado, respondemos falando das *coisas nossas*. E não é difícil perceber que esta data está investida pela visão corporativa que os cineastas brasileiros têm de si mesmos, e por uma filosofia que entende o cinema como sendo essencialmente a realização de filmes (BERNARDET, 1995, p. 26-27).

Como desdobramento deste último aspecto, para Bernardet, 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 pura e simplesmente no processo de produção dos filmes, único da tríade produção-distribuição-exibição que não era dominado, na conjuntura dos anos de 1960, pelos interesses do cinema hollywoodiano (BERNARDET, 1995).

Bernardet questionou também a validade histórica da tese segunda a qual houve no Brasil uma “Bela época” do cinema brasileiro — recortada pela “historiografia clássica” como um período vigoroso de nossa produção, distribuição e exibição, entre 1908 e 1911 —, pontuando que o recorte relacionava-se com uma visão mítica de história, cuja organização alojou um tempo primitivo que foi consubstanciado em utopia a ser reconquistada, comportando acontecimentos fundadores (“nascimento” e a “Bela época”), seguidos de catástrofe (crise de produção e distanciamento do público) e renovação (produção alvissareira e aproximação do público) no decorrer de um fluxo histórico, moldado à luz de uma teleologia (BERNARDET, 1995). Em vista disso, Bernardet acentuou:

Não sejamos ingênuos. Não substituiremos essa visão mítica de história por uma verdade. Ela 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

<sup>4</sup> É interessante notar que, como sugeriu Sheila Schvarzman, Bernardet, em obra escrita com Maria Rita Galvão (BERNARDET & GAVÃO, 1983), analisou a ideia de nacional questionando-a em seus vários aspectos, desde o surgimento do cinema brasileiro. (SCHVARZMAN, 2017, p. 137). Não menos importante foram as considerações de Maria Rita Galvão na obra mencionada por Schvarzman, segundo a quais, já na década de 1960, Bernardet considerava “perigosa” a posição nacionalista dos cineastas e historiadores do cinema brasileiro.

“coisas nossas”, e foi eficiente. Mas para compreender o que nos acontece hoje, para tentar traçar perspectivas, precisamos de outros mitos, de uma outra história (BERNARDET, 1995, p. 48).

O crítico, nesta medida, apontou que a exclusividade para a produção dos filmes e a consolidação dos cineastas como corporação na luta contra o mercado ocupado pelo filme estrangeiro foram os critérios adotados na concepção de história do cinema brasileiro da “historiografia clássica”. Portanto, era necessário uma nova concepção de história, pois, para compreender as angústias do presente, seriam precisos novos “mitos” explicativos.

Atribuindo viés mais metodológico ao seu relatório de críticas à “historiografia clássica”, Bernardet problematizou também sua periodização cronológica global, contínua e teleológica para o nosso cinema, tendo como objeto das críticas a obra *70 anos de cinema brasileiro* (1966)<sup>5</sup>, de Paulo Emílio Salles Gomes. Enfatizando que tal periodização seria inerente à carga mítica de história que o norteava, pois a “Bela época” surgia, após etapas degradadas, como uma utopia a ser reconquistada no decorrer do fluxo histórico e modelada 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 —, o crítico afirmou:

Embora se afirme que a periodização é do “cinema brasileiro”, o que norteia o trabalho é basicamente o filme de ficção. Mas esse recorte, subjacente e atuante, não podia ser explicitado. Reconhecer tal recorte destruiria a periodização única, deixaria aberturas para outros recortes e, portanto, outras periodizações, e prejudicaria a unidade “cinema brasileiro”, que decomporia em vários filões. 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).

Além de adjetivar apenas filmes de ficção como “cinema brasileiro”, o texto escrito por Salles Gomes, embora possuísse uma estrutura forte e dominante, atendeu aos ditames da ideologia nacionalista que, conforme Bernardet, tornou imprescindível uma visão totalizante do cinema brasileiro. Encaminhada para o convencimento da existência de um cinema nacional, a ideologia demonstrou-se profícua, porém, à luz de preocupações rígidas da construção historiográfica e analisado em outro contexto histórico, para o crítico, revelou diversas incongruências de método, tornando-se problemático.

<sup>5</sup> Editado em 1970 pela ECA-USP com o título *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* e republicado em 1980 com o mesmo título na coletânea *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Cf. (SALLES GOMES, 1980).

Neste sentido, a ideologia nacionalista da “historiografia clássica”, para Jean-Claude Bernardet, também deu vasão à construção de recortes e contextos presentes em *70 anos de cinema brasileiro* (1966) não menos problemáticos, advindos, especialmente da necessidade de produção de um discurso nacionalista globalizante. Entre os principais problemas ressaltados, dois mereceram mais linhas de sua parte: 1º) A construção da imagem do público cinematográfico da “Bela época”, que apareceu como aderindo plenamente às produções brasileiras do período sob uma forte ideal nacionalista; 2º) O desdobramento disso nas explicações dadas por Salles Gomes acerca dos gêneros mais assistidos pelo público do período: filmes cantantes, filmes criminais e filmes de revista.

Acerca do primeiro problema, Bernardet, além demonstrar descrença com relação a existência de fontes que comprovassem tais informações, enfatizou:

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).

Foi indicado que a ideia de valorização dos filmes nacionais por parte do público cinematográfico da “Bela época”, na verdade, seria um investimento nacionalista de quem escreveu a história anos depois, pois, malgrado as preocupações nacionalistas já figurassem na sociedade brasileira daquele período, estavam restritas a uma esfera nobre da sociedade, os letrados, não representantes da maioria absoluta do público de cinema do período. Para Bernardet, para se comprovar o nacionalismo do público do período seria necessário demonstrar que as preocupações nacionalistas dos letrados também atingiam as ruas; mas isso não foi efetuado pela “historiografia clássica”, sobretudo porque a exibição cinematográfica foi desprezada em privilégio da produção (BERNARDET, 1995).

No tocante ao segundo problema, Bernardet confrontou os gêneros apontados pela “historiografia clássica” como mais vistos pelo público com o tema do nacionalismo. Sobre os filmes cantantes, negou a existência do ideal nacionalista no público — que, na historiografia clássica, aparecia pela diferenciação efetuada pelo público entre filmes nacionais e filmes importados —, apontando que uma clivagem entre filmes nacionais e filmes estrangeiros por parte do público, caso existisse, apareceria nos jornais da época, fato não confirmado na documentação porque eles não especificavam a nacionalidade das películas exibidas. Dessa maneira, o crítico rechaçou mais uma vez o nacionalismo atribuído ao público, ressaltando:

[...] se não temos elementos para negar um eventual investimento nacionalista por parte do público sobre o cinema produzido no Brasil, tampouco temos para afirmá-lo; e podemos intuir que o tom nacionalista encontrado na historiografia cinematográfica referente a este período tem sua origem, não nas pesquisas realizadas pelos historiadores, mas na projeção do seu próprio conceito nacionalista de cinema brasileiro sobre o cinema e o público do início do século. Insisto sobre essa questão de método: tentar sempre tomar uma insuficiência de informação como informação, ao invés de tentar de imediato preencher a lacuna. Essa última operação é frequentemente destruidora de informações (BERNARDET, 1995, p. 79).

Em poucas palavras, o procedimento dos pesquisadores consistiu em tomar carências de informação sobre o nacionalismo do público e transformá-las numa informação afirmativa sobre esse nacionalismo, sem efetivamente recorrer às fontes.

No que se refere aos filmes criminais, Bernardet mostrou que Salles Gomes condicionou seu sucesso de público a prévia veiculação na imprensa de fatos criminais que despertavam interesse público — isto é, as pessoas buscavam no cinema a projeção visual daquilo antes narrado no jornal. Em face disso, o crítico colocou em suspeição tais argumentos, enfatizando que, por um lado, os jornais já traziam narrativas dos crimes ilustradas por fotos, e, por outro, seria bem provável que o cinema brasileiro do período não tivesse condições de trazer alguma novidade atinente aos crimes veiculados previamente na imprensa. Ademais, Bernardet também questionou se o público, pautado no critério de nacionalidade, realmente fazia um recorte empírico entre o filme criminal internacional e o brasileiro (BERNARDET, 1995).

Acerca dos filmes de revista, o crítico sugeriu que a articulação entre público, filmes e imprensa também foi utilizada por Salles Gomes no fito de explicar o sucesso do gênero. Desse modo, à luz do argumento de que a gênese dos filmes de revista era ligada ao espetáculo teatral e musical, bem como do fato segundo o qual seu descrédito mundial ocorreu em sincronia com o período da “Bela época”, Bernardet apontou que a explicação era lacunar, especialmente por não tocar em outra dimensão senão a cinematográfica. Para preencher tais lacunas, sugeriu a interdisciplinaridade, por meio da qual estudos sobre teatro de revista, revista de ano e cinema, como também a recorrência às fontes, tornariam possíveis empreendimentos mais bem sucedidos acerca dos filmes criminais.

Evoluindo, Bernardet propôs maior cuidado e rigor crítico com três questões elementares, ainda vinculadas à construção de recortes e contextos. 1º) Com a explicação dada para as causas do fim da “Bela época”, uma vez que poderiam existir elementos do próprio mercado interno como fundamentais para o declínio do período. 2º) Com a tendência da “historiografia clássica” em considerar os produtores de cinema do início do século XX como profissionais especificamente do cinema, pois tais sujeitos poderiam ser antes pessoas ligadas ao espetáculo ou outras atividades. 3º)

Com a generalização do conceito de cineasta, que teria sido utilizado para designar tanto quem fazia cinema na década de 1960 quanto quem se dedicava à atividade no início do século, porém, quem fazia cinema no início do século possivelmente não se dedicava somente à função cinematográfica (BERNARDET, 1995).

Por fim, Bernardet argumentou acerca dos resquícios “positivistas” no sistema de recorte e na construção do objeto de estudo por parte da “historiografia clássica”, demonstrando que, em função da imensa desinformação sobre os fatos cinematográficos, assim como as grandes lacunas de documentação, houve uma ilusão de que a reunião da documentação sendo efetuada os fatos falariam por si mesmos. Em sua ótica, isso se tornou um problema, na medida em que, se dificilmente seria possível a elaboração de um discurso histórico sem dados e documentos, somente com eles a dificuldade prevaleceria, cabendo aos historiadores contemporâneos, na construção do objeto de estudo, os problematizarem, pois esse procedimento é que os tornaria, de fato, um objeto de estudo consistente (BERNARDET, 1995). Nesta medida, o crítico tratou do privilégio dado aos filmes ficcionais de longa-metragem pela historiografia mundial, chegando ao seguinte argumento:

O mesmo ocorreu na historiografia brasileira, embora o mesmo não se verificasse na produção e comercialização dos filmes brasileiros. Esta historiografia era dependente do modelo europeu, mas ganhou, no Brasil, uma outra significação. 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).

Bernardet nos remeteu à intrínseca articulação entre os interesses de quem escrevia nossa história do cinema e quem produzia e/ou dirigia os filmes, desvelando o fundo ideológico das proposições constituintes no discurso histórico acerca do cinema brasileiro. Por fim, o crítico afirmou: “[...] uma crítica sistemática dos *recortes* e dos *contextos* praticados até agora pela historiografia do cinema brasileiro, bem como de suas articulações, poderá contribuir para uma renovação do nosso discurso histórico” (BERNARDET, 1995, p. 126).

Com efeito, existem outras críticas de Jean-Claude Bernardet à “historiografia clássica” do cinema brasileiro, como, por exemplo, as que foram tecidas acerca dos desdobramentos pedagógicos da concepção de história que norteou o modelo da “historiografia clássica”. Entretanto, os limites desta publicação não permitem. Apesar disso, à luz do que foi tratado, é possível enfatizar

que a problematização minuciosa efetuada por Bernardet tem iluminado diversas pesquisas, mas não é momento de tratar disso ainda, pois a decodificação de seu lugar e, por consequência daquilo “não-dito”, pede passagem imediata.

### Decodificando o “não-dito” por Jean-Claude Bernardet

Em face de *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), é momento de problematizarmos hermeneuticamente o lugar no qual Jean-Claude Bernardet esteve inserido, especialmente o “não dito”, procurando compreender qual foi o sistema filosófico, político e/ou ideológico que orientou suas reflexões, mas foi inconfessado em suas críticas atinentes à interpretação do pretérito do cinema brasileiro elaborada pela “historiografia clássica”.

Para este propósito, começamos pelo próprio lugar de Bernardet. O anos de 1990, no Brasil, iniciaram-se com o país adentrando profundamente nas propostas neoliberais — que redirecionaram o mundo capitalista após as crises do petróleo de 1973 e 1979 (ANDERSON, 1995). Naquela conjuntura, com a eleição de Fernando Collor de Mello para a Presidência da República, as diversas atribuições estatais ancoradas numa concepção de Estado intervencionista e protecionista passaram a ser consideradas inócuas e a máquina pública começou a ser enxugada sob o pretexto da implantação do Estado mínimo<sup>6</sup>.

Tal processo influenciou diretamente as atividades cinematográficas nacionais vinculadas ao Estado, pois, o então Presidente da República — seguindo a receita de abertura do mercado aos capitais externos e de não-intervenção do Estado na economia — assinou diversas Medidas Provisórias pondo fim a diversas instituições federais, entre elas, a *Empresa Brasileira de Filmes S.A* (Embrafilme)<sup>7</sup>. A intervenção estatal na economia não era mais receita de desenvolvimento, portanto, a concepção de Estado e o ideal nacionalista que sustentava as razões para a existência da empresa havia caído por terra, levando-a junto. Nessa nova conjuntura, após um grave crise da produção cinematográfica nacional, houve a promulgação da Lei Rouanet, em 1991, e da Lei do Audiovisual, em 1993, que, de algum modo, canalizaram a produção cinematográfica para a luta aberta no mercado, incidindo diretamente na perspectiva de que a iniciativa privada poderia obter lucros com os filmes nacionais, gerando um pequeno aumento na produção e alimentando um horizonte de expectativas que se demonstrava alvissareiro.

<sup>6</sup> Collor de Mello seguiu efetivamente a receita proposta pelo Consenso de Washington, que Luiz Carlos Bresser Pereira (1993) resumiu em três pontos fundamentais: 1) ajuste fiscal no intuito de eliminar o déficit público; 2) reformas estruturais ou liberação do comércio e privatização, sinalizando a desregulamentação e redução do aparato estatal; e 3) redução limitada da dívida com base no Plano Brady de 1989.

<sup>7</sup> Medida Provisória nº 151, de 16 de março de 1990.

Em face da contextualização da obra de Bernardet, o “não-dito” por ele emerge para o centro da reflexão. O crítico explicitou que a concepção de história que orientou a “historiografia clássica” não respondia às demandas contemporâneas, porém omitiu a sua própria concepção de história. Hermeneuticamente é possível compreendê-la. Em entrevista concedida no início desta década, questionado sobre quem o influenciara intelectualmente, prontamente revelou:

[...] com certeza devo muito a Santo Agostinho, em especial ao capítulo XI das Confissões, que é uma reflexão sobre o tempo; sobre o passado, o presente e o futuro. Não temos acesso ao passado, pois não está presente, e o futuro ainda está por vir. A história se faz no presente, invariavelmente, e ela é também um campo de batalha ideológico (ORICCHIO, 2010, s/p).

Em face dessa resposta e do objeto fruto de nossas reflexões, percebe-se que Bernardet foi influenciado por uma concepção de que a história somente seria possível de ser apreendida à luz da temporalidade presente, uma vez que os tempos passado e futuro consistiriam em produtos de elucubrações dos homens, carregados de intencionalidade e que buscavam na memória e na expectativa do por vir interpretações de suas ações presentes. Esta intencionalidade foi entendida enquanto representação de correntes ideológicas, formadoras de concepções que promoveriam “batalhas” na e pela história. Portanto, o crítico promoveu o movimento de suspensão dos métodos, dos marcos, dos recortes, dos contextos e da concepção de história explicitados na “historiografia clássica”, especialmente por considerar que seriam construções discursivas de um dado presente (anos de 1960 e 1970), com vistas a interpretar um passado e prospectar um futuro de nossa cinematografia à luz de uma luta ideológica conjuntural, que não teria mais condições de contribuir para explicar as fissuras do momento em que escreve sua obra.

Articuladas a sua concepção de história, também pesaram as leituras de Bernardet acerca movimento interno dos estudos históricos potencializado após os anos de 1970. Influenciados por Michel Foucault (2008) e convencidos da modificação da noção de documento histórico, da necessidade de abandono da história global e da necessidade de matização dos discursos, inúmeros historiadores se viram instados a uma reflexão mais sistemática acerca da epistemologia da história. Na França, este processo, marcado simbolicamente pela publicação da trilogia coletiva organizada pelos *annalistas* Jacques Le Goff e Pierre Nora — *História: novos objetos* (1976a), *História: novas abordagens* (1976b) e *História: novos problemas* (1976c) —, trouxe para um dos flancos de debate a ideia de que as artes, entre elas o cinema, poderiam compor com maior prestígio o caleidoscópio de fontes disponíveis aos historiadores, fazendo com que passassem à crítica/revisão e refuta mais sistemática da historiografia tradicional, valorizando novos objetos, novos recortes, novas periodizações e novos métodos de análise.

No caso das artes em geral, conforme enfatizou Henri Zerner:

A história da arte, o discurso sobre a arte, está preso, para não dizer que está comprimido, entre a história e crítica. Empírica e positivista, a história tradicional da arte mostra-se extremamente desconfiada para com toda teoria e mesmo para com toda interpretação aprofundada das obras. A crítica, por seu lado, toma quase sempre como postulado aquilo que procura definir, iluminar a obra, o que faz com que ela seja obra de arte, escapa ao tempo e, em consequência, à história. Já se afirmou, no entanto, já se demonstrou, seria eu tentado a dizer, que uma reflexão bem fundamentada sobre a arte, uma “ciência” da arte teria que ser, ao mesmo tempo, histórica e teórica (ZERNER, 1976, p. 144).

No caso do cinema, foi emblemático para Bernardet as proposições da historiadora francesa Michèle Lagny (1992), que produziu obra bastante crítica e revisionista acerca de uma historiografia clássica do cinema mundial, sobretudo a escrita por Georges Sadoul, propondo a adesão aos novos métodos da pesquisa histórica e uma maior abrangência das investigações acerca do cinema, levando-se em conta objetos relacionados a tecnologia e a economia cinematográficas.

Acompanhando esse processo crítico e revisionista, Bernardet revelou-se orientado pela ideia segundo a qual uma história tradicional da arte, alicerçada entre a crítica e a história, que tratava os eventos do ponto de vista evolutivo, justificador da elaboração de uma ordem cronológica e do estabelecimento de trajetórias desprovidas de conflitos, não mais deveria ser aplicada à história do cinema brasileiro. É justamente nesse sentido que o crítico propôs sua revisão, refutando a viabilidade de um periodização cronológica, global, contínua e teleológica da história do cinema brasileiro construída pela “historiografia clássica”.

Considerando-a produto de um ideal nacionalista de esquerda, Bernardet classificou de “mítica” a verdade histórica construída em torno do “nascimento” e da “Bela época”, especialmente por sua articulação inevitável com a periodização/cronologia. Nesse caso, o crítico obliterou de suas considerações sua leitura da obra *Acreditavam os gregos em seus Mitos?* (1983), do historiador da antiguidade Paul Veyne (1984), especialmente suas considerações sobre a cronologia e sua relação com o mito, em que Veyne asseverou:

A lei do gênero histórico queria e quer ainda que se relatem os acontecimentos dando sua data, com precisão de dia se for possível. Por que esta precisão, frequentemente inútil? Por que a cronologia é o olho da história e porque ela permite controlar ou refutar hipóteses? É verdade que ela permite isso, mas não é por isso que lhe é dado tanto valor. A cronologia, tanto quanto a geografia e a prosopografia, primeiramente basta-se a si mesma, num programa de verdade onde se conhece o tempo e o espaço quando se pode arranjar aí o que eles contêm, homens, acontecimentos e lugares. É a mais cândida das concepções da história; quando sabemos apreciar uma pintura, somos um esteta, mas, se podemos dizer a data, somos um historiador da arte: sabemos do que está feito o passado da pintura (VEYNE, 1984, p. 89).

Articulando-se a sua concepção de história, à leitura do movimento interno dos estudos históricos pós-1970 e da obra de Paul Veyne, outro débito de Bernardet consistiu no privilégio — surgido no pós-Segunda Guerra e acentuado com a queda do Muro de Berlin, em 1989 — atribuído por inúmeros pensadores das Ciências humanas às descontinuidades históricas, com base nas quais se tornou possível debater e pesquisar fragmentos de história, abrir flancos interpretativos diversos acerca de dados momentos históricos e produzir uma pluralidade de histórias<sup>8</sup>, em detrimento das propostas de uma história teleológica e utópica predominante nas meta-narrativas modernas, cuja continuidade histórica se expressava em um discurso cronológico e linear, procurando desvelar as diversas relações sincrônicas das séries históricas com vistas a uma unicidade do fluxo temporal. Como apontou Antony Giddens,

[...] descobrimos que nada pode ser conhecido com alguma certeza, desde que todos os “fundamentos” preexistentes da epistemologia se revelaram sem credibilidade; que a “história” é destituída de teleologia e conseqüentemente nenhuma versão de “progresso” pode ser plausivelmente defendida; [...] a radicalização da modernidade é tão perturbadora, e tão significativa. Seus traços mais conspícuos — *a dissolução do evolucionismo*, o *desaparecimento da teleologia histórica*, o reconhecimento da *reflexividade meticulosa*, *constitutiva*, junto com a *evaporação da posição privilegiada do Ocidente* — nos levam a um novo e inquietante universo de experiência (GIDDENS, 1991, p. 45-51).

Sob este prisma, Bernardet teceu críticas à “historiografia clássica”, especialmente ao texto *70 anos de cinema brasileiro* (1966), urdido por Salles Gomes, no tocante a sua perspectiva global de continuidade — consubstanciado em um discurso teleológico e utópico —, articulando escatologia/teleologia e mito<sup>9</sup> no sentido de rechaçá-los sob influência da leitura de *Acreditavam os gregos em seus mitos?* (1984), de Paul Veyne, novamente, e *Apologia da história* (2001), escrito por Marc Bloch. De Veyne, há indício de que uma passagem de seu texto foi significativa. A saber:

[...] a verdade é uma palavra homônima que não deveria se empregar senão no plural: só existem programas heterogêneos de verdade e Fustel de Coulanges não é nem mais nem menos verdadeiro que Homero, ainda que o seja de uma outra forma; apenas acontece com a verdade o mesmo que acontece com o Ser segundo Aristóteles: ela é homonímica e analógica, pois todas as verdades nos parecem análogas entre si, embora nos pareça que Racine tenha pintado a verdade do coração humano (VEYNE, 1984, p. 31-32).

Percebe-se que Bernardet, de Veyne, não somente abrisse o título (*Acreditam os brasileiros em seus mitos?*) e o atribuiu ao capítulo em que aprofundou críticas “nascimento” e à

<sup>8</sup> Procedimentos cujos desdobramentos foram classificados por François Dosse com um processo em que o conhecimento histórico ficou em “migalhas” (DOSSE, 1992).

<sup>9</sup> Como asseverou Jacques Le Goff, “[...] como a escatologia se constrói muitas vezes por referência às origens, implícita ou explicitamente (como o fim dos tempos aparece muitas vezes como um retorno à origem dos tempos e como o fim do mundo é posto em relação com a criação do mundo), a escatologia mantém também relações estritas com o mito” (LE GOFF, 1990, p. 330).

“Bela época”, como também se apropriou da premissa teórica segundo a qual existiriam diversos programas de verdade ao longo do tempo para demonstrar os motivos que possibilitaram aos brasileiros acreditarem nos “mitos” do “nascimento” e da “Bela época”. Já de Bloch, há evidências de que aproveitou o seguinte *mea culpa* e seus desdobramentos argumentativos:

Naturalmente cara a homens que fazem do passado seu principal tema de estudos de pesquisa, a explicação do mais próximo pelo mais distante dominou nossos estudos às vezes até à hipnose. Sob sua forma mais característica, esse ídolo dos historiadores tem um nome: é a obsessão pelas origens. [...] Para o vocabulário corrente, as origens são um começo que explica. Pior ainda: que basta para explicar. Aí mora a ambiguidade; aí mora o perigo (BLOCH, 2001, p. 56-57).

Como desdobramento disso, o fundador dos *Annales* renegou a busca das origens, defendendo que, centrada nos “nascimentos”, estaria mais próxima da valoração de determinados pontos de vista (da confusão entre filiação ideológica e explicação) do que propriamente da procura do esclarecimento de dados fenômenos históricos, cujo entendimento somente poderia ser apreendido com base no presente (BLOCH, 2001). Nesse sentido, é Bernardet não mediu esforços para asseverar que, tanto “nascimento” quanto “Bela época”, seriam elementos gerados pela periodização construída por Salles Gomes informada pela ideologia nacionalista de esquerda.

Com efeito, Jean-Claude Bernardet omitiu suas leituras efetuadas acerca do movimento intelectual de renovação da historiografia brasileira — ocorrido a partir de meados dos anos de 1970 —, ao trazer para o primeiro plano de sua obra o diagnóstico de que a “historiografia clássica” possuiu uma mola propulsora ideológica alimentada pelos interesses de uma corporação de cineastas que, em grande medida, influenciou toda a sua arquitetura. Em um balanço panorâmico acerca do movimento de renovação da historiografia brasileira, a historiadora Margareth Rago (1999) destacou, entre outras remodelações, os processos de problematização do universo mental e das ideologias presentes nas análises históricas da realidade brasileira, bem como de releitura sistemática e mais refinada dos historiadores considerados explicadores do Brasil, efetuado pelos pesquisadores para identificação e desconstrução de suas artimanhas discursivas.

A par disso, Bernardet também silenciou que compactuou com a tese, muito presente naquele processo, de que o discurso ideológico, para além do caráter de representação coerente do real, compunha-se em guia normativo também coerente e orientador da prática dos sujeitos históricos (CHAUI, 2007). Marilena Chauí, que muito influenciou a renovação da historiografia brasileira pós-1970, apontou o modo pelo qual os discursos ideológicos deveriam ser tratados:

[...] o discurso ideológico é um discurso feito de espaços em branco, como uma frase na qual houvesse lacunas. A coerência desse discurso (o fato de que se mantenha como uma

lógica coerente e que exerça um poder sobre os sujeitos sociais e políticos) não é uma coerência nem um poder obtidos *malgrado* as lacunas, *malgrado* os espaços em branco, *malgrado* o que fica oculto; ao contrário, é *graças aos brancos*, *graças às lacunas* entre as suas partes, que esse discurso se apresenta como coerente. Em suma, é porque não diz tudo e não pode dizer tudo que o discurso ideológico é coerente e poderoso. Assim, a tentativa de preencher os brancos do discurso ideológico e suas lacunas não nos levaria a “corrigir” os enganos ou as fraudes desse discurso e transformá-lo num discurso verdadeiro. É fundamental admitirmos que, se tentarmos o *preenchimento* do branco ou da lacuna, não vamos transformar a ideologia “ruim” numa ideologia “boa”: vamos, simplesmente, *destruir* o discurso ideológico, porque tiraremos dele a condição *sine qua non* de sua existência e força (CHAUI, 2007, p. 32-33).

A par destes argumentos, Bernardet acentuou as lacunas do discurso ideológico propugnado pela “historiografia clássica”, demonstrando seus recortes e contextos problemáticos, mas reconhecendo sua eficiência, justamente por atender as demandas de seu tempo com base na ocultação de determinados elementos — do privilegio à produção cinematográfica em detrimento da distribuição e da exibição, da construção de um contexto como o da “Bela época”. Ademais, o crítico se empenhou na demonstração das contradições do discurso ideológico da “historiografia clássica”, revelando, especialmente, o fato de os pesquisadores, alinhados aos cineastas, edificarem uma luta pela conquista do mercado exibidor, porém construírem um discurso histórico que não contemplou a exibição. Em poucas palavras, Bernardet, no trato do discurso ideológico, demonstrou sua contradição interna com vistas a implodi-lo.

Em última instância, o balanço da problematização do lugar social e, conseqüentemente, do “não-dito” por Jean-Claude Bernardet em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), revela o seguinte saldo. Consistiu em sua concepção de história debitária a Santo Agostinho, associada à leituras do movimento interno dos estudos históricos potencializado após 1970; da revisão efetuada por pesquisadores franceses acerca de uma “historiografia clássica”, tanto da arte quanto do cinema; de uma nova concepção intelectual que deu ênfase nas discontinuidades históricas; de obra de Paul Veyne e Marc Bloch; e do movimento interno da historiografia brasileira e seu desdobramento crítico relacionado a noção discurso ideológico. Munido de todo esse aparato “não-dito”, Bernardet teve condições de praticamente implodir a visão de história que perseverou no interior dos estudos de história do cinema brasileiro por praticamente três decênios, fazendo surgir inúmeros trabalhos que têm procurado revisar nossa história cinematográfica.

### À guisa de conclusão

É oportuno afirmar que não era o propósito, nem a função de Jean-Claude Bernardet, em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), expor minuciosamente todos os elementos que

problematizamos, pois sua obra foi endereçada aos pesquisadores contemporâneos do cinema brasileiro, indicando um olhar mais rigoroso para a “historiografia clássica”. E suas propostas obtiveram êxito. Inúmeros pesquisadores têm se dedicado ao questionamento, revisão e abandono dos métodos, recortes, contextos e critérios ideológicos norteadores do discurso histórico dos historiadores clássicos. Este movimento historiográfico, presente no interior, sobretudo, de Programas de Pós-Graduação em História, Comunicação, Audiovisual, Cinema, Artes Visuais e Sociologia, tem originado pesquisas vigorosas. Entre elas, pesquisas sobre a crítica cinematográfica e seus inúmeros agentes como produtores da historiografia do cinema brasileiro<sup>10</sup>; a economia do cinema nacional e suas implicações ideológicas e/ou estéticas com o Estado<sup>11</sup>; a preservação de filmes no Brasil e suas principais instituições<sup>12</sup>; as relações estabelecidas entre nosso cinema e o público cinematográfico<sup>13</sup>; e os elementos estético-artísticos de movimentos e/ou Companhias cinematográficas antes considerados menores esteticamente<sup>14</sup>.

No âmago deste processo, os pesquisadores contemporâneos aderiram a agenda de estudos lançada por Bernardet, restringindo-se as suas teses como se fossem produto de geração espontânea, ignorando, assim, a investigação de sua historicidade, seu lugar social, o “não-dito” por ele. Em vista disso, atualmente ainda são poucos os trabalhos no campo da História da história do cinema brasileiro que têm como fito a problematização mais crítica de sua própria matriz: *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), de Jean-Claude Bernardet. Justamente por esse motivo, ainda não ultrapassamos o procedimento de aplicação do modelo de análise historiográfica proposto pelo crítico, que, sem dúvidas, contribui para o desenvolvimento do debate, contudo, não proporcionou a passagem do estágio de releitura e refuta da “historiografia clássica”, perdendo-se a relação de alteridade com a própria obra de Bernardet. Em outros termos, seguimos na agenda proposta pelo crítico atinente à “historiografia clássica”, entretanto, não a aplicamos na obra dele.

Neste estado atual da arte, os estudos sobre a História da história do cinema brasileiro não somente se inscrevem num esforço de crítica explícita ao modelo tradicional da “historiografia clássica” — com intenção de suspender seus princípios ideológicos e critérios norteadores de sentido —, mas também são guiados por uma visão de História da história que progressista, pressupondo estarmos num momento de potencialização das condições de inteligibilidade histórica.

<sup>10</sup> Cf. (ZUIN, 1998; SÁ NETO, 2003; NOGUEIRA, 2006; MENDES, 2007; MORAIS, 2010; MENDES, 2012; MORAIS, 2014).

<sup>11</sup> Cf. (SIMIS, 1996; GATTI, 1998; AMÂNCIO, 2000; JORGE, 2002; SCHVARZMAN, 2004; SOUZA, 2003; MENDONÇA, 2007).

<sup>12</sup> Cf. (FUTEMMA, 2006; SOUZA, 2009; CORREIA JÚNIOR, 2010).

<sup>13</sup> Cf. (MASCARELLO, 2004; CARVALHO, 2010).

<sup>14</sup> Cf. (HEIN, 2003; SOUZA, 2004; GAMO, 2006; OLIVEIRA, 2007; FRESSATO, 2011; SOLANO, 2012; ZUFELATO, 2015).

Portanto, produzindo mais adequadamente ciência, ao contrário dos historiadores clássicos. Nesta medida, a partir de uma hierarquia que aloca os historiadores clássicos num patamar inferior ao dos contemporâneos, vários de nós têm acreditado que o atual estágio de nossos estudos consiste na produção de um conhecimento histórico científico, “legítimo”, avesso as construções discursivas ideológicas da “historiografia clássica”.

Este estado se agrava ainda mais pelo fato de que, na maioria dos estudos atuais, talvez influenciados pelo giro linguístico aplicado à historiografia, a preocupação fundamental dos pesquisadores tem recaído somente nas narrativas dos historiadores clássicos. Nesse sentido, várias pesquisas têm lançado à margem a articulação da representação textual do pretérito com os procedimentos heurísticos, críticos e interpretativos efetuados pelos historiadores clássicos e do próprio Jean-Claude Bernardet. Nadando nesta corrente, ignora-se a oportunidade de entender os regimes de historicidade nos quais foram produzidos os modelos de compreensão do pretérito de nossa realidade cinematográfica.

Com efeito, o procedimento de fuga para a frente efetuado pela maioria dos trabalhos que versam sobre a História da história do cinema brasileiro, a partir da obra de Jean-Claude Bernardet, malgrado sejam importantes do ponto de vista do desenvolvimento do debate, também têm ignorado a problematização de seus próprios regimes de verdade e, dessa maneira, pouco têm contribuído para alçar as reflexões acima de um presentismo que leva em consideração apenas a descontinuidade para com os historiadores clássicos. Abandonamos de uma só vez, por um lado, a velha expressão cunhada por Cícero segundo a qual a história é mestra da vida e, por outro, a expectativa de projetar o futuro já em nosso próprio presente.

Sob este prisma, parece evidente que *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995) constitui-se num caso de singular expressão, para o campo da historiografia do cinema nacional, da atual crise do regime moderno de historicidade, aos moldes propostos por François Hartog (2013), pois sua refuta do conhecimento histórico produzido no passado e, ao mesmo tempo, de projeções futuras propostas por tal conhecimento, foi alicerçada no presente como horizonte. Este presente, alargado, desse modo, produziu um pretérito e um futuro que lhe eram convenientes, influenciando na esteira de seus pressupostos uma “nova” historiografia do cinema brasileiro, cuja obra de Jean-Claude Bernardet é matriz interpretativa.

Em face desse processo, sugerimos darmos alguns passos para trás e investigarmos com maior rigor as contribuições que nos servem de subsídio teórico-metodológico e temático. Somente a partir desse procedimento será possível pensarmos na edificação de um sistema de sentido pertinente ao nosso tempo histórico e em consonância com expectativas dos sujeitos envolvidos

MORAIS, Julierme Jean-Claude Bernardet sob olhar crítico: decodificando o “não-dito em *Historiografia clássica do cinema brasileiro*

com o cinema brasileiro da atualidade, afim de revisar nossa história cinematográfica e dar devido lugar aos pesquisadores que desbravaram-na.

## Referências

AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme - Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EDUFF, 2000.

ANDERSON, Perry. *Balanço do neoliberalismo*. In: SADER, Emir & GENTILI, Pablo (Orgs). *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

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.

BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. 2ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. *Trajetória crítica*. São Paulo: Editora Polis, 1978.

\_\_\_\_\_. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_ & GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo: Brasilense, 1983

BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

CARVALHO, Jaílson Dias. *Lazer, cinema e modernidade: um estudo sobre a exibição cinematográfica em Montes Claros (MG) - 1900-1940*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2007.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 12º ed. São Paulo: Cortez, 2007.

CORREIA JÚNIOR, Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

DOSSE, François. *A história em migalhas: dos Annales à nova história*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

DROYSEN, Johann Gustav. *Histórica*. Lecciones sobre la enciclopedia y metodologia de la história. Trad. Ernesto Garzón Valdés y Rafael Gutiérrez Girardot. Barcelona: Alfa, 1983.

MORAIS, Julierme Jean-Claude Bernardet sob olhar crítico: decodificando o “não-dito em *Historiografia clássica do cinema brasileiro*

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do Saber*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRESSATO, Soleni Biscouto. *Caipira Sim, Trouxa não* – representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi. Salvador: EDUFBA, 2011.

FUTEMMA, Olga Toshiko. *Rastros de perícia, método e intuição*: descrição do arquivo Paulo Emílio Salles Gomes. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2006.

GAMO, Alessandro Constantino. *Vozes da boca*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, Universidade de Campinas, 2006.

GATTI, André Piero. *Embrafilme*: cinema brasileiro em ritmo de indústria. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1998.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

HARTOG, François. *Regimes de Historicidade*. Presentismo e experiências do Tempo. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

HEIN, Valéria Angeli. *O momento Vera Cruz*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

JORGE, Marina Soler. *Cinema novo e Embrafilme*: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira. Dissertação de Mestrado. Departamento de Sociologia. Instituto de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2002.

LAGNY, Michèle. *De l'histoire du cinema: méthodes historique et histoire du cinema*. Armand Colin, 1992.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

\_\_\_\_\_. & NORA, Pierre. *História – novos objetos*. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

\_\_\_\_\_. *História – novos problemas*. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976;

\_\_\_\_\_. *História – novas abordagens*. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

MASCARELLO, Fernando. *Os estudos culturais e a espectadorialidade cinematográfica*: uma abordagem relativista. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2004.

MENDONÇA, Leandro José. *Cinema e indústria*: o conceito de modo de produção cinematográfico e o cinema brasileiro. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2007.

MORAIS, Julierme Jean-Claude Bernardet sob olhar crítico: decodificando o “não-dito em *Historiografia clássica do cinema brasileiro*

MENDES, Adilson Inácio. *Escrever cinema: a crítica de Paulo Emílio Sales Gomes (1935-1952)*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_. *A crítica viva de Paulo Emílio*. São Paulo: Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

MORAIS, Julierme. *Eficácia Política de uma crítica: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2010;

\_\_\_\_\_. *Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

NOGUEIRA, Cynthia Araújo. *Anos 60, anos 90 – A crítica cinematográfica brasileira — pós-Retomada e a tradição moderna*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2006.

OLIVEIRA, Maíra Zenun. *Os intelectuais na terra de Vera Cruz: cinema, identidade e modernidade*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de Brasília, 2007.

ORICCHIO, Luiz Fernando Zanin. Luz, câmera, reflexão: entrevista com Jean-Claude Bernardet. *Jornal O Estado de São Paulo*, 23 de fevereiro de 2010, s/p. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/luzes-camera-reflexao-entrevista-com-jea/>. Acesso em 25/10/2017

RAGO, Margareth. A nova historiografia brasileira. *Anos 90*, Porto Alegre, n.º 11, Julho de 1999, p. 73-96.

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.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

SÁ NETO, Artur Autran F. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

\_\_\_\_\_. Escrever a história do cinema brasileiro no século XXI: desconstruir a história no singular e escrever a história no plural. *Rumores*, Revista Online de Comunicação, Linguagens e Mídias, n.º 2, vol. 11, janeiro/junho de 2017, p. 132-150.

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

SOLANO, Alexandre Francisco. *Nos passos do Urubu Malandro - do picadeiro à tela: Oscarito e a Atlântida Cinematográfica*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

MORAIS, Julierme Jean-Claude Bernardet sob olhar crítico: decodificando o “não-dito em *Historiografia clássica do cinema brasileiro*

SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

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

\_\_\_\_\_. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2004.

VEYNE, PAUL. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* Ensaio sobre a imaginação constituinte. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. 4ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008).

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

ZERNER, Henri. A arte. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História – novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 144-159.

ZUFELATO, Guilherme de Souza. *Interlocuções Arte/Sociedade - História/Estética: reflexões em torno da trajetória artística de Amácio Mazzaropi no cinema*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2015.

ZUIN, José Carlos Soares. *Sobre o neologismo intelectual: um estudo sobre o papel intelectual desempenhado por Paulo Emílio Salles Gomes na sociedade Brasileira*. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, 1998.