



**História do cinema,  
mercado e Estado na obra  
de Jean-Claude Bernardet**  
*Film history, market and  
State in the work of  
Jean-Claude Bernardet*



Arthur Autran<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutor pela Unicamp. Professor no Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos. Autor dos livros *Alex Viary: crítico e historiador*, *Imagens do negro na cultura brasileira* e *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Dirigiu os documentários *Minoria absoluta* e *A política do cinema*. E-mail: autran@ufscar.br

**Resumo:** Este artigo aborda a reflexão de Jean-Claude Bernardet sobre a história das relações entre a produção brasileira, o mercado e o Estado. O pensamento acerca do cinema brasileiro e sua inserção no mercado tem uma longa tradição que remonta aos anos 1920. A partir da década de 1950, esse foi um veio importante para o desenvolvimento das primeiras pesquisas sobre a história do cinema brasileiro. É nessa tradição que inicialmente se inscrevem as preocupações de Jean-Claude Bernardet. Porém, a partir da interrogação de determinados problemas, principalmente os laços entre os cineastas e o Estado, Bernardet recoloca uma série de questões de maneira a reinventar a tradição.

**Palavras-Chave:** história do cinema; Estado; mercado; Jean-Claude Bernardet.

**Abstract:** This study addresses Jean-Claude Bernardet's reflection on the history of relations between Brazilian production, the market, and the State. The thought about Brazilian cinema and its insertion in the market has a long tradition that dates back to the 1920s. From the 1950s onward, this was an important vein for the development of the first research on the history of Brazilian cinema. This tradition initially inscribed Jean-Claude Bernardet's concerns. However, by questioning certain problems, especially the ties between filmmakers and the State, Bernardet poses a series of questions to reinvent tradition.

**Keywords:** film history; State; market; Jean-Claude Bernardet.

## Introdução

Este artigo tem por objetivo apresentar e analisar o pensamento de Jean-Claude Bernardet acerca das relações ao longo da história entre o filme brasileiro e o mercado, destacando a questão da atuação do Estado e o exame crítico do nacional-popular, ideário que foi fundamental para embasar concepções de esquerda acerca do papel cultural e econômico do cinema realizado no país.

O texto está inserido em uma pesquisa mais ampla acerca da produção historiográfica de Jean-Claude Bernardet, sem dúvida um dos principais autores a contribuir com a reflexão sobre o passado do cinema brasileiro. Outrossim, busco continuar o aprofundamento da discussão acerca da historiografia do cinema, que encontra no próprio Bernardet (1979; 1995) uma referência fundamental, além de outros nomes como, por exemplo, Eduardo Morettin (2018), José Inácio de Melo Souza (2004), Luciana Corrêa de Araújo (2017), Luís Rocha Melo (2016) ou Paulo Antônio Paranaguá (2000). É ainda necessário mencionar a obra inspiradora de autores estrangeiros como Michèle Lagny (1992) e Robert C. Allen e Douglas Gomery (1985), os quais questionam de maneira instigante os cânones da historiografia do cinema.

Meu entendimento é que somente por meio do contínuo estudo crítico da tradição historiográfica conseguimos compreender os postulados com os quais trabalhamos, seus limites e indicar caminhos – eventualmente inexplorados – para novos objetos, métodos, recortes e até mesmo fontes. Ou seja, o reexame da tradição é condição essencial para o avanço das fronteiras do conhecimento histórico.

## Mercado e história do cinema brasileiro

De início, é necessário observar que os debates acerca das dificuldades do produto cinematográfico brasileiro no mercado remontam aos anos 1920, tendo importantes precursores como Adhemar Gonzaga, Luiz de Barros e Pedro Lima. Já na década de 1950, quando surgiram os primeiros trabalhos sobre a história do cinema nacional – tais como o capítulo “Balanço histórico-crítico do cinema brasileiro”, que integra o livro *O romance do gato preto*, de Carlos Ortiz (1952); o ensaio “As idades do cinema brasileiro”, de B. J. Duarte (1954); e, principalmente, *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany (1959) –, a questão da situação do cinema brasileiro no mercado apareceu em alguns textos como um dos filões importantes a se investigar.

É na produção intelectual deste último autor que se evidencia com clareza a perspectiva da necessidade de conhecer o passado a fim de evitar os erros antes cometidos e encetar, assim, o desenvolvimento econômico do cinema brasileiro, desenvolvimento subsumido em sua industrialização e pela ocupação do mercado interno:

Pode o Brasil sustentar uma indústria cinematográfica lucrativa, com filmes técnica e artisticamente aceitáveis?

A pergunta – básica em qualquer discussão dos problemas do cinema brasileiro – exige, como resposta, um estudo pormenorizado e profundo de nossas condições econômicas e culturais, *que relacione as tentativas do passado com os poucos mas animadores sucessos do presente, que aponte os erros de ontem e de hoje como lições para amanhã*, que leve em consideração os compromissos internacionais do Brasil, e que, acima e antes de tudo, apresente dados concretos sobre o mercado cinematográfico interno. (VIANY, 1954, p. 30, grifo meu)

Ou seja, o interesse pelo passado reside nas “lições” que ele pode deixar para o presente e o futuro, daí a premência das pesquisas históricas.

A pouca relevância da história do cinema brasileiro, que caracteriza os primeiros anos da atividade crítica de Jean-Claude Bernardet, começou a dar lugar, na segunda metade dos anos 1960, a uma intensa curiosidade intelectual pelo passado. É possível detectar o início dessa transição em uma matéria sobre o cinema paulista escrita por ele, na qual se faz um panorama das principais perspectivas para a produção no ano de 1967, mas não sem antes tecer considerações de teor negativo sobre a experiência da Vera Cruz:

O mito que há pouco ainda pesava sobre o cineasta paulista é o elefante branco do cinema brasileiro: a Vera Cruz. Querendo criar a Hollywood da América do Sul, Zampari construiu um gigantesco estúdio onde seriam realizados filmes de elevado padrão técnico-artístico: requintada iluminação e complexos movimentos de câmera aliam-se à atormentada psicologia de personagens que vivem em suntuosos cenários. Tudo deve sugerir que a burguesia paulista está apta a produzir arte. [...]

Os erros da Vera Cruz são muitos, mas o maior – o que foi fatal – é que se pensou em produzir antes de saber como e a quem se venderia o produto. A Vera Cruz não elaborou um sistema de distribuição e foi levada a entregar suas fitas a outras firmas. [...] Em 1954, quando *O cangaceiro* obtinha

grande êxito em São Paulo, a Vera Cruz fechava suas portas. Resultou disso a impressão de que cinema só servia para torrar milhões, e até hoje cinema é por definição um mau negócio. Em realidade, se os sistemas de produção (um filme da Vera Cruz chegava a custar cinco vezes mais do que uma produção normal) e de distribuição da Vera Cruz tivessem sido analisados adequadamente, talvez não se tivesse ficado com tal impressão irracional e inibidora. (BERNARDET, 1967, p. 95-96)

A visão ácida a respeito da experiência da Vera Cruz já era algo marcante no pensamento de Alex Viany. Também não há nenhuma novidade na hipótese de que a análise do passado poderia auxiliar na compreensão dos problemas do presente. O que esse artigo marca é, tão somente, o processo de transição que assinala no interior da própria obra de Bernardet. Mas, a partir de então, um viés importante de seu trabalho intelectual será dedicado à reflexão acerca da história da situação do cinema brasileiro no mercado, suas condições de produção e o apoio do Estado.

Sem dúvida a influência de Alex Viany foi decisiva nesse processo. Em 1968, Bernardet enviou uma correspondência ao crítico carioca na qual estava anexado um projeto de pesquisa intitulado *A comédia cinematográfica no Brasil: Estudo de um gênero cinematográfico*<sup>2</sup>. O projeto seria apresentado à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) em busca de financiamento e Bernardet pede uma carta de Viany na qual este sinalizasse interesse pela pesquisa, bem como solicita sugestões que o autor da *Introdução ao cinema brasileiro* pudesse fazer. É de se notar que Viany teve uma posição ímpar em sua geração, pois, ao contrário da maioria dos críticos de destaque, reconheceu importância econômica, cultural e mesmo artística na chanchada no momento mesmo em que esse tipo de filme era o principal produto cinematográfico brasileiro, ou seja, nos anos 1950. A maior parte da crítica de então, à esquerda e à direita, desprezava inteiramente a chanchada.

O projeto de pesquisa de Bernardet foi elaborado em um contexto no qual a chanchada já deixara de ter espaço no mercado, mas isso não quer dizer que a comédia desaparecera como produto massivo nas telas. Fitas desse gênero com um tom malicioso vinham ocupando as salas de cinema, como, por exemplo, *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (1966), de Roberto Farias. A justificativa contida no projeto é a seguinte:

O gênero cômico no Brasil se desenvolve, apesar de quedas momentâneas, desde o início do século até hoje. É o gênero de maior continuidade no cinema brasileiro.

<sup>2</sup> Carta de Jean-Claude Bernardet a Alex Viany. [São Paulo], 21 mar. 1968. Arquivo Alex Viany, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A comédia é a única forma de cinema que, no Brasil, conseguiu atrair regularmente um amplo público às salas.

A comédia é o único gênero que conseguiu conciliar os interesses da produção, da distribuição e da exibição, ou seja dos três momentos da indústria e do comércio cinematográfico.

[...]

A produção em série (inclusive quando em nível quase artesanal como é o caso brasileiro) pressupõe, para que um gênero cinematográfico tenha sucesso, que o público encontre nos filmes determinados elementos dramáticos que o satisfaça e que ele espera. Pressupõe também que tais elementos sejam colocados nos filmes pela produção, em decorrência de um conhecimento prévio, intuitivo ou científico, do público. (BERNARDET, 1968)

Ou seja, a importância da comédia como produto de sucesso no mercado por largos períodos de tempo é que justifica a pesquisa, pois, por seu intermédio, seria possível conhecer a “imagem na qual se projeta o público” e o “método de produção” desse tipo de filme. Afigura-se que a compreensão (científica?) do funcionamento das comédias poderia fornecer uma fórmula do sucesso para o combalido cinema brasileiro. Esta minha hipótese encontra ressonância na continuidade do texto, que dá grande importância para o “alto grau de redundância”, pois seria “a redundância que possibilita aos filmes terem um valor comercial”. Tratar-se-ia, portanto, de verificar as redundâncias em películas de uma determinada época, bem como as eventuais diferenças entre elas – mas esse último elemento ocupa pouco espaço na argumentação.

A justificativa do projeto parece apontar para algo mais do que as “lições” do passado como forma de evitar erros no presente e no futuro. A pesquisa forneceria elementos que poderiam garantir o desenvolvimento do cinema brasileiro no mercado. Isso não é afirmado literalmente, mas me parece que tal lógica subjaz a argumentação em defesa da realização da pesquisa.

Visto de hoje, a parte mais instigante do projeto se relaciona com o reconhecimento da necessidade de analisar atividades como o circo, o rádio, a música popular, o teatro de revista, o carnaval e a televisão para melhor compreender o fenômeno da comédia cinematográfica. Essas relações já eram estabelecidas pela crítica de então, mas elas eram marcadas por um teor de forte preconceito e serviam como argumento para menosprezar as chanchadas. No projeto de pesquisa inexistia qualquer laivo nesse sentido. Bem ao contrário:

Reencontrar os elementos cinematográficos em outra área será contribuição valiosa tanto para o estudo da redundância, quanto para o estudo do sistema de produção, visto ser justamente o sucesso destes elementos em outras áreas que constituía o prévio conhecimento do público por parte dos produtores, uma substituição intuitiva da pesquisa de mercado que deve preceder a elaboração do produto. (BERNARDET, 1968)

Não tenho informações sobre se o projeto chegou efetivamente a ser enviado à Fapesp. Com a decretação do Ato Institucional n. 5 (AI-5), em dezembro de 1968, a repressão política e as arbitrariedades da ditadura aumentaram, levando a que, em 1969, Jean-Claude Bernardet fosse aposentado compulsoriamente da Universidade de São Paulo (USP)<sup>3</sup>.

É importante registrar que o desejo de conhecimento das estruturas do mercado funcionou para Bernardet como motor para uma compreensão mais profunda da história do cinema brasileiro. Trata-se de um processo análogo ao experimentado por Alex Viany na década anterior.

Outrossim, parece-me que o interesse do historiador pela comédia voltada para as massas encontra seu fundamento na ligação entre os cineastas e o público possibilitada por esse tipo de filme. No artigo “A consolidação possível”, publicado originalmente na revista *Visão*, em 1972, afirma-se que o fato de os diretores ligados ao Cinema Novo não terem conseguido chegar ao grande público decorria “da problemática geral da sociedade brasileira”, bem como “do isolamento dos cineastas em relação ao público” pois os filmes não eram exibidos com regularidade. Dessa forma, “o cineasta é um indivíduo que não tem diálogo com o público para o qual trabalha, a imaginação cinematográfica tende a trabalhar em circuito fechado” (BERNARDET, 1978, p. 153). Aqui existe um posicionamento da maior importância: a relação entre cineasta e o público massivo pode estimular a criação e não a embota nem a limita obrigatoriamente, como de maneira bem esquemática pretende reiteradamente grande parte da esquerda do meio cinematográfico.

## O papel do Estado

A ditadura militar aumentou significativamente a presença do Estado nas atividades cinematográficas no Brasil. Em 1966, foi criado o Instituto Nacional de

---

<sup>3</sup> Além de Jean-Claude Bernardet, foram afastados, entre outros professores da USP, Bento Prado Jr., Emília Viotti Costa, Fernando Henrique Cardoso, Florestan Fernandes, João Batista Vilanova Artigas, José Arthur Gianotti, Mario Schenberg e Octavio Ianni. Rodrigo Patto Sá Motta fez um levantamento no qual fica clara a amplitude das perseguições políticas a professores, as quais atingiram diversas universidades pelo país após a edição do AI-5. Segundo o historiador: “O expurgo de professores no segundo ciclo repressivo [pós AI-5] teve impacto bem superior ao de 1964” (MOTTA, 2014, p. 164).

Cinema (INC), por meio do qual, segundo o pesquisador Tunico Amâncio (2007, p. 174), “a atividade de produção foi contemplada com um olhar planejador”. O órgão:

[...] era uma autarquia com função legislativa, de fomento, incentivo e fiscalização, além de ser responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais. Incorporou o INCE (do MEC) e o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), do Ministério da Indústria e Comércio, de 1961, ao mesmo tempo em que foi dotado de alguns instrumentos de intervenção no mercado: a obrigatoriedade de registro de produtores, exibidores e distribuidores, permitindo a prospecção e o controle da atividade, a determinação da obrigatoriedade de exibição do filme nacional e também a aplicação em filmes brasileiros de 40% do imposto devido sobre a remessa de lucros das companhias estrangeiras, o que até então era optativo. (AMÂNCIO, 2007, p. 174)

A implantação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S. A.) ocorreu em 1969 pela Junta Militar que governava o país. O AI-5 havia sido decretado em dezembro de 1968 e o Brasil estava imerso em uma das fases mais duras da repressão política. De início, o objetivo central da Embrafilme era divulgar e distribuir o filme brasileiro no exterior, ademais a empresa foi contemplada com a dotação dos recursos provenientes do imposto sobre a remessa de lucros das distribuidoras estrangeiras. Tunico Amâncio observa que “naquele momento o cinema brasileiro mais engajado, formal e politicamente, gozava ainda de grande prestígio internacional, e que se torna evidente o interesse do regime militar em manter um controle efetivo sobre a atividade.” (AMÂNCIO, 2007, p. 175)

Apesar das reações negativas que a criação de ambos os órgãos despertou, especialmente entre o grupo do Cinema Novo, gradativamente ao longo da década de 1970, mesmo parte dos cineastas que se opunha ao regime militar passou a dialogar com as políticas implementadas pelo Estado.

É nesse novo contexto que Bernardet começou a se interrogar sobre as relações entre os cineastas e o Estado, analisando o presente, mas tentando também compreender como elas se davam no passado. O já mencionado artigo “A consolidação possível” é um exemplo disso. O texto, inicialmente, caracteriza as relações entre produtores e exibidores como marcadas pela incompreensão mútua. Apesar de mais voltado para a discussão da sua contemporaneidade, ao buscar clarificar a situação dos produtores, o autor afirma que “a história do nosso cinema mostra que a produção costuma aproveitar as brechas que o mercado lhe deixa, brechas que podem ser mais ou menos ocasionais ou, ao contrário, conscientemente provocadas”. Entre as

“brechas ocasionais” estariam fitas realizadas no início do século XX baseadas em acontecimentos locais, tais como crimes; ou então documentários e cinejornais sobre fatos de interesse, por exemplo, o carnaval e o futebol. Já as “brechas provocadas” seriam atinentes aos “decretos de Getúlio Vargas” que obrigavam a exibição do curta-metragem e, posteriormente, do longa-metragem (BERNARDET, 1978, p. 151). No campo do curta, a lei de obrigatoriedade teria colaborado para o crescimento da produção de filmes e o “florescimento breve de algumas firmas”, mas sem nenhum resultado expressivo quanto ao público. No que toca ao longa-metragem, a legislação “criou relações novas entre a produção e o público” por meio do investimento em um gênero que dialogava amplamente com o espectador brasileiro: a comédia musical.

É bom notar que o lançamento regular destes filmes sucedeu – e não antecedeu – às medidas que criaram a reserva de mercado. De fato, se nos anos 30 algumas comédias produzidas pela Byington e pela Cinédia, fazendo apelo às vedetas do rádio, atingiram indiscutivelmente o grande público – o que criou um clima favorável para a assinatura do decreto de exibição compulsória –, esta produção só se sistematizou com a Atlântida, a qual é fundada em 1941, mas só a partir de 1947, com a entrada do exibidor Luiz Severiano Ribeiro na firma, passa a produzir chanchadas em série. Com o acesso do produtor às salas de exibição, cria-se um equilíbrio entre produção e mercado: *a produção se mostra sensível ao apelo do mercado*, o sistema de feedback funciona, os interesses financeiros da produção e da exibição se harmonizam. (BERNARDET, 1978, p. 152, grifo no original)

Este trecho apresenta ressonâncias das ideias de Paulo Emílio Sales Gomes, cujo *70 anos de cinema brasileiro* considera que a entrada do exibidor Luiz Severiano Ribeiro na Atlântida “lembra a harmonia e nunca repetida conjuntura econômica que reinou no cinema brasileiro entre 1908 e 1911”, momento no qual teria havido conjunção entre produção e exibição (GOMES; GONZAGA, 1966, p. 88)<sup>4</sup>. É curioso notar que Jean-Claude retoma de Paulo Emílio até a palavra “harmonia”. Mas Bernardet introduz algo ausente no livro: a reflexão a respeito da importância das medidas protecionistas para o estímulo à confecção das comédias musicais. As medidas faziam-se necessárias diante da ocupação do mercado pelo filme estrangeiro, a qual era uma característica central da nossa realidade cinematográfica, conforme se aponta em *Cinema brasileiro: propostas para uma história*:

<sup>4</sup> O livro *70 anos de cinema brasileiro* é assinado por Paulo Emílio Sales Gomes e por Adhemar Gonzaga, mas houve clara divisão de tarefas. O primeiro foi o responsável pelo texto da narrativa da história do cinema brasileiro dividida em cinco “épocas” e o segundo pela riquíssima iconografia do livro, bem como pelas notas a respeito de cada uma das fotos publicadas.

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, [...]. 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)

Diante de um predomínio tão avassalador da fita estrangeira, o Estado foi se constituindo historicamente como o único agente capaz de estabelecer um mínimo de condições para que o cinema brasileiro tivesse alguma força em seu próprio mercado.

### **Problematizar a relação com o Estado: uma ruptura com o pensamento cinematográfico brasileiro**

O capítulo do livro *Cinema brasileiro: propostas para uma história* intitulado “Novo ator: o Estado” é um dos momentos chave da obra de Jean-Claude Bernardet e, para além disso, da tradição historiográfica brasileira. O salto quanto à sua própria reflexão sobre as relações entre os cineastas e o Estado, bem como às perspectivas imperantes no meio cinematográfico de maneira geral, merece ser assinalado. É de se notar que se trata do maior capítulo do livro, composto no total por seis capítulos, e que ele ocupa 33 de um total de 103 páginas.

A asserção inicial já se constitui em algo extremamente inovador para o pensamento historiográfico e as ideias sobre o cinema brasileiro: “E aqui abordamos outro elemento que, juntamente com a presença do filme estrangeiro, contribuiu essencialmente para determinar as formas de produção cinematográfica no Brasil: a presença do Estado” (BERNARDET, 1979, p. 35). Inovador porque, até então, o que se entendia como elemento formador ou estruturante do cinema nacional era o esforço hercúleo dos cineastas, especialmente os pioneiros; ou a vontade de expressar a cultura brasileira, que era entendida de formas variadas segundo o autor; ou a necessidade de a produção nacional industrializar-se; ou ainda o desejo e talento de alguns cineastas em integrar o Brasil ao concerto mundial do cinema de qualidade artística. O que Bernardet propõe aqui é deixar de lado uma historiografia calcada nas veleidades ideológicas dos historiadores e encarar como as estruturas do cinema brasileiro de fato se organizaram, bem ou mal. Parece-me que se tratava de um esforço enorme para dotar o discurso historiográfico de bases vinculadas ao materialismo dialético.

Após assinalar a importância da reserva de mercado para o cinema brasileiro como forma de os filmes chegarem às salas, mesmo que ela tenha sempre ficado

“aquém das possibilidades de produção” (BERNARDET, 1979, p. 36), o ensaísta compara posicionamentos de produtores cinematográficos com industriais de outras áreas para concluir que, no primeiro caso, a defesa do protecionismo, pelo menos até os anos 1930, foi menos intensa. Isso se deveria ao amor de produtores como Adhemar Gonzaga pelo cinema norte-americano e ao fato de estarem submetidos ideologicamente pelo “colonizador”.

O texto apresenta um panorama de outras formas de apoio do Estado ao longo dos anos, culminando na atividade da distribuidora da Embrafilme – algo contemporâneo à elaboração do livro. Bernardet, então, aponta para a necessidade de promover “a análise ideológica das formas de produção” (1979, p. 42), algo que seria incomum no quadro da cultura brasileira – a exceção mencionada é Antônio Candido e sua obra *Literatura e sociedade* é citada.

Segundo Bernardet, ao longo da história, a intervenção do Estado foi solicitada pelos cineastas por motivações industriais e/ou culturais. A esquerda do campo cinematográfico não ficou imune a essas reivindicações. O autor parte para a caracterização da concepção de Estado por trás desses reclamos da esquerda.

Existe inclusive, por parte de uma certa esquerda, a ideia ou o sonho de que o Estado não defende interesses de classe, mas sim os interesses da Nação, o Estado está acima dos interesses de classe. Portanto a intervenção estatal no cinema, se bem guiada, não correria o risco de ser uma intervenção favorável aos produtores enquanto capitalistas potenciais, ou favorável a determinadas posições ideológicas, mas sim favorável aos interesses do cinema brasileiro em si, portanto aos interesses cinematográficos da nação. (BERNARDET, 1979, p. 44)

[...]

É válido perguntar qual o efeito objetivo desse vínculo sobre a produção, mesmo que individualmente os cineastas permaneçam críticos em relação ao Estado e ao governo. E a primeira impressão é a de que por maiores que sejam os esforços de alguns cineastas, é difícil produzir filmes críticos, se estes mesmos filmes são realizados e comercializados com a colaboração do Estado, é difícil pedir e obter auxílio do Estado para a realização de filmes que coloquem radicalmente em xeque os fundamentos ideológicos deste Estado e da sociedade que ele julga representar – embora, em alguns casos, talvez não seja impossível. (BERNARDET, 1979, p. 46)

Especificamente a respeito da relação entre cinema e Estado, possivelmente o caso mais complexo levantado por Bernardet seja o de *Os inconfidentes* (1972),

de Joaquim Pedro de Andrade. Película confeccionada em um contexto no qual o Ministério da Educação e Cultura estimulava a produção de filmes históricos no quadro das comemorações do sesquicentenário da Independência, a fita faz uma crítica ácida à Inconfidência Mineira e uma leitura que destoa por completo do tom elegíaco desejado pela ditadura. Para Bernardet, o diretor parecia aceitar a proposta oficial, mas em verdade a invertia; porém, ainda assim, a discussão ocorria em um “terreno proposto pelo poder” (1979, p. 50).

Ou seja, se, de um lado, historicamente a ação do Estado foi importante para criar uma cunha no mercado que possibilitou a presença do cinema brasileiro nesse espaço açambarcado pelo produto estrangeiro, por outro, era ilusório acreditar que tal ação seria neutra. A força centrípeta do Estado como que atraía em alguma medida os cineastas, mesmo aqueles em oposição ao regime de turno. Bernardet não menciona, mas penso que um filme poderia servir de contraponto: *Orgia ou o homem que deu cria* (1970), de João Silvério Trevisan. O próprio Jean-Claude participou do elenco interpretando um intelectual que come desesperadamente livros e acaba por se enforcar. Película radical quanto à narrativa e às críticas que endereça, inclusive ao Cinema Novo, foi realizada com poucos recursos e acabou censurada pela ditadura militar<sup>5</sup>. Evidentemente não houve apoio do Estado à produção ou à distribuição da fita, o que a colocaria em uma posição de maior radicalidade política quando comparada, por exemplo, a *Os inconfidentes*.

Bernardet também levanta casos em que visivelmente houve algum tipo de “dirigismo cultural” por parte do Estado quanto à produção de cinema. Um dos exemplos trata de filmes produzidos em decorrência de um prêmio, instituído em 1972, para películas que fossem adaptação de obras literárias de autores já falecidos. Isso teria decorrido, segundo o ensaísta, do fato de que o governo estava insatisfeito com a popularidade das pornochanchadas e ao mesmo tempo o Cinema Novo perdera espaço nos festivais internacionais, além de o governo não querer apoiar filmes de teor crítico como os deste movimento.

Procurou-se então um cinema que pudesse ter um certo prestígio cultural, que se apresentasse com um verniz cultural, sem oferecer as inconveniências de um cinema crítico. A saída foram as adaptações literárias, que transferiram para o cinema

<sup>5</sup> No ofício enviado pelo chefe do serviço de censura aos produtores de *Orgia ou o homem que deu cria* afirma-se que o filme “foi considerado inconveniente em quase toda a sua totalidade”. O mesmo documento exige inúmeros cortes para que houvesse nova avaliação, necessária para a exibição pública da obra. O documento encontra-se reproduzido no catálogo da mostra *Cinema Marginal e suas fronteiras* (2012), organizado por Eugênio Puppo.

o *status* cultural das obras literárias originais. Uma ideia de literatos. Com um filme como *Lição de amor* (1976), esta política alcançou seus fins. (BERNARDET, 1979, p. 53)

Dirigido por Eduardo Escorel, cineasta ligado ao Cinema Novo, *Lição de amor* (1976) era um exemplo de como o cinema crítico ia dando lugar a uma produção de “verniz cultural”, processo do qual o Estado tinha o controle. Aliás, quando do lançamento de *Lição de amor*, o crítico analisou com minúcia a relação entre a política cultural do Estado ditatorial e a fita<sup>6</sup>. Pior ainda teria sido o apoio da elite cultural à decisão da Embrafilme em deixar de financiar pornochanchadas:

Isto não é uma atitude anonimamente técnica, nem uma medida só econômica, mas refere-se sem dúvida a um projeto cultural. [...] Ao apoiar a atitude da Embrafilme contra a pornochanchada, apoiava-se algo muito mais importante: a intervenção clara e direta do Estado na orientação ideológica, estilística, temática da produção cinematográfica. [...] E o problema maior era a legitimação ou não através da imprensa, órgãos de classe, etc., de um projeto cultural baixado pelo Estado. (BERNARDET, 1979, p. 55)

A Embrafilme assumiu, ao longo dos anos 1970, um papel de protagonista em relação à atividade. Nunca antes um órgão do Estado tivera tanta força junto ao campo cinematográfico no Brasil. De forma inovadora para o pensamento cinematográfico brasileiro, Bernardet demonstrou o quanto as políticas em prol do cinema implantadas pelo Estado efetivamente direcionavam a produção em diversos níveis (artístico, ideológico, temático etc.). O sempre almejado apoio do Estado ampliava-se de forma inédita, porém à custa de uma submissão cada vez maior do meio cinematográfico.

Mas os cineastas pareciam não se dar conta do dirigismo cultural. Bem ao contrário, o que Bernardet identifica é uma divisão radical na luta pelos recursos do Estado. De um lado, aqueles cineastas vinculados “à área culta da produção” (1979, p. 57), tais como Glauber Rocha e Paulo César Saraceni; de outro lado, estavam posicionados aqueles que produziam filmes para o público massivo, especialmente as pornochanchadas, representados por um nome como Pedro Carlos Rovai. As posições pareciam inconciliáveis, pois, enquanto os primeiros desejavam que a Embrafilme apoiasse um cinema voltado para a expressão estética e conteúdos tidos como

<sup>6</sup> Para uma análise aprofundada a respeito da crítica de Bernardet em relação a *Lição de amor* ver *Crítica de cinema e repressão: estética e política no jornal alternativo Opinião*, de Margarida Maria Adamatti (2019), nas p. 111-129.

nacionais, o segundo grupo entendia que se deveria priorizar o financiamento das produções com possibilidades de sucesso de bilheteria. Embora os conflitos no meio cinematográfico sejam tradicionais e por vezes muito agressivos, a exposição das suas raízes, como o fez Bernardet, não era algo comum. Conforme ele mesmo observa, a ocupação do mercado pelo filme estrangeiro levava a uma ideia de um “bloco” unido contra o inimigo principal: o cinema norte-americano. Essa luta acabava por sufocar a expressão das diferenças e dos conflitos do meio cinematográfico brasileiro, embora existissem, evidentemente. Ainda segundo Bernardet, a luta do cinema brasileiro contra o norte-americano gera uma imagem de luta do “fraco e dominado” contra o “forte e dominante”. A imagem:

[...] encontra suas raízes num tradicional pensamento político que tende a interpretar tanto o colonialismo quanto o imperialismo como uma relação entre países, dominadores e dominados. É uma imagem simplista e falsa, mas que tem a função política de apresentar o conjunto dos dominados como tendo interesses comuns. As classes dominantes brasileiras, dominadas por e vinculadas ao imperialismo, podem então ser intérpretes legítimas dos anseios do conjunto da sociedade. A opressão que elas exercem e a sua busca de hegemonia ideológica, não só se tornam problemas de segundo plano no momento, como, no momento, podem ser vistas como expressão dos anseios da nacionalidade. (BERNARDET, 1979, p. 61)

É evidente aqui a influência de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, ensaio seminal de Paulo Emílio Sales Gomes. Nesse texto, o autor vai se utilizar das noções de “ocupado” e “ocupante” (GOMES, 1980), visando já aí se afastar da batida perspectiva sobre o colonialismo criticada por Bernardet. Interpretada de forma apressada inúmeras vezes, essas noções, tal como Paulo Emílio as utiliza, têm a vantagem de demonstrar a complexidade da estrutura social no subdesenvolvimento, pois um brasileiro da elite também é ocupante em relação às camadas populares; no entanto, um cineasta brasileiro é um ocupado diante do açambarcamento do mercado pelo produto norte-americano. Em verdade, o mesmo indivíduo pode estar em posições diferentes (ocupante ou ocupado) de acordo com o papel social que exerça.

### **A crítica ao nacional-popular**

A identificação e a discussão acerca das divisões do meio cinematográfico foram contribuições fundamentais de Jean-Claude Bernardet tanto para o debate historiográfico quanto para o estudo sobre as políticas cinematográficas. Embora

essas divisões existam pelo menos desde os anos 1920, apresentando diferentes configurações ao longo da história, a política da esquerda de constituir frentes para lutar contra a ditadura militar acabava por elidir, no campo discursivo, as diferenças e divisões, buscando ver as diferenças apenas em relação ao estrangeiro e/ou aos setores nacionais diretamente ligados à ditadura.

Em sua pesquisa sobre a crítica de cinema no *Opinião*, jornal alternativo no qual Bernardet trabalhou, Margarida Maria Adamatti aponta que “a cultura do nacional popular, o intelectual arauto, a linguagem [de cinema] acessível ao público e a ocupação do mercado” (2019, p. 356) eram questões inicialmente defendidas pelos integrantes desse órgão de imprensa em nome da “frente cinematográfica”, mas que, ao longo dos anos 1970, isso foi se erodindo. Tais modificações não se restringiram à crítica de cinema de *Opinião*. Em verdade, elas reverberavam mudanças de fundo nas concepções esquerdistas das relações entre cultura e sociedade, bem como do papel dos intelectuais, mudanças cujo principal sinal era o enfraquecimento progressivo do ideário nacional-popular e sua substituição por novas maneiras de compreender e debater a produção artística. Segundo Marcelo Ridenti:

No final dos anos [19]70, proliferava também a ideologia dos novos movimentos sociais, o culto futurista do *novo* – que não deixava de remontar à vaga anterior do *novo*, nos anos [19]60 (Cinema Novo, Bossa Nova, Nova Objetividade Brasileira, etc.), mas a novidade agora não era mais recuperar e superar aspectos do passado para afirmar novas ideias de povo e nação, mas assegurar uma postura classista, especialmente dos trabalhadores urbanos. Nessa medida, temas como povo, nação e cultura brasileira entraram em declínio, muito criticados nos embates políticos e intelectuais. (RIDENTI, 2000, p. 356, grifado no original)

Uma importante expressão da crítica ao nacional-popular foi o projeto coletivo de pesquisa coordenado pela Fundação Nacional de Artes (Funarte), o qual tinha como objetos diversas manifestações culturais: Filosofia, Cinema, Teatro, Artes Plásticas, Música, Literatura, Televisão e Rádio. As pesquisas geraram a série de livros *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Na coleção, Marilena Chauí publicou um denso ensaio de crítica ao nacional-popular em que examina diferentes autores estrangeiros e brasileiros que desenvolveram concepções acerca do nacional e do popular, muitas vezes imbricando os dois termos. Na visão da filósofa:

As experiências do fascismo, do nazismo, do “socialismo em um só país” (cujo arquiteto era especialista na questão das nacionalidades), dos populismos e dos nacionalismos

autoritários latino-americanos colocam a expressão “o nacional-popular” sob suspeita e “identidade nacional” como altamente indesejável.

Também gostaria de propor que evitássemos partir de algumas definições prévias sobre o tema que nos levassem, por via dedutiva, a analisar manifestações culturais para decidir se seriam ou não nacionais-populares. Sugiro que procuremos as maneiras pelas quais em diferentes momentos e por diferentes sujeitos essas ideias e imagens são construídas e por que o são, deixando vir à tona diferentes modos de articular ou de separar os dois termos, em vez de buscarmos “o” nacional-popular que se materializaria em todas as manifestações culturais. (CHAUÍ, 2000, p. 85)<sup>7</sup>

Marilena Chauí assinala a desconfiança com a qual devemos nos acercar dos ideários de tipo nacional-popular, os quais foram muito presentes em regimes políticos autoritários. E, ao invés de se tomar o nacional-popular como uma essência cuja verificação seria feita na produção cultural – tal como o procederam diversos autores de esquerda e também de direita –, dever-se-ia assumir que se trata de discursos, cabendo ao pesquisador verificar como foram empregados ao longo da história. Ainda segundo a autora:

Antecipando nossas considerações, diremos desde já que as ideologias nacionalistas e populistas são ideologias justamente porque pretendem exorcizar as oscilações dos termos, capturá-los num campo prático e semântico definitivo, imóvel e fixo, fazendo-os passar de qualidade de experiências sociais, políticas e culturais à condição de substâncias (imaginárias). (CHAUÍ, 2000, p. 94)

Afigura-se que os diferentes contendores (filósofos, cientistas sociais, artistas, políticos etc.) buscavam nas batalhas político-ideológicas congelar a compreensão de ideias, obras e práticas cujos significados eram fluidos. Seria por meio da fixação e da afirmação de uma significação vista como nacional-popular que um grupo tentava se sobrepor aos demais, especialmente ao lograr elaborar a política cultural da nação.

O volume dedicado ao cinema intitula-se *O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema. Repercussões em caixa de eco ideológica (As ideias de “nacional”*

---

<sup>7</sup> O texto de Marilena Chauí foi republicado sem alterações no livro *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas* (2000), o qual consultei para a confecção do presente artigo.

e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)<sup>8</sup>, coescrito por Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão. Os autores seguiram o programa prescrito por Marilena Chauí e investigaram como nacional, popular e nacional-popular foram empregados por diversos cineastas e críticos ao longo do tempo. Em relação ao trabalho historiográfico desenvolvido por Bernardet no que tange aos debates sobre o mercado e o Estado, afigura-se que o destaque dado a um cineasta como Fernando de Barros, na parte desse livro relativa aos anos 1950, tornou-se possível devido à crítica ao nacional-popular. Fernando de Barros<sup>9</sup> é a única pessoa a ter um subcapítulo dedicado somente a seu pensamento cinematográfico, enquanto outros nomes são reunidos em grupos por afinidade de ideias. O discurso desse cineasta é caracterizado, não sem certa ironia, como o “de um empresário que tenta ser eficiente” (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 87). O historiador considera as concepções de Fernando de Barros sobre público e sobre o Estado mais “concretas” do que as exaradas nos textos publicados pelo grupo que girava em torno da revista *Fundamentos* – ligada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Finalmente, o ensaísta sublinha o fato de Fernando de Barros ser o único dos autores analisados a se dar conta da importância da televisão no momento de seu surgimento no Brasil. Segundo Bernardet: “O que parece ter passado despercebido a todo mundo, inclusive àqueles que tanto se preocupavam em fazer filmes para o povo. A única exceção é F. de B., talvez devido à sua visão empresarial” (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 97). O *insight* de Bernardet é provocativo: alguém com uma mentalidade empresarial conseguiria compreender melhor o contexto audiovisual dos anos 1950 do que os cineastas esquerdistas de *Fundamentos*, os quais, além de idealizar muito o povo e o público, não atinaram para uma novidade tão importante como a televisão.

Fica como uma inspiração importante para os historiadores que eles não se limitem ao cânone do cinema brasileiro, ou seja, que não se fixem tão somente em nomes como, por exemplo, Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos – os quais escreveram em *Fundamentos* –, mas partam para outros personagens e concepções de cinema que não lograram se destacar nas narrativas sobre o passado. Por vezes, os personagens pouco trabalhados pela historiografia revelam possibilidades mais amplas que não foram desenvolvidas pela produção cinematográfica, bem como os limites e contradições dos nomes mais acatados. Infelizmente, essa interrogação ao

<sup>8</sup> O volume relativo ao cinema brasileiro divide-se em três partes com base na cronologia: a primeira, “Nosso. Nosso?”, analisa os anos 1920 e 1930 (de autoria de ambos); a segunda, “Os irmãos inimigos”, cobre os anos 1950 (de autoria somente de Jean-Claude Bernardet); a terceira, “Nacional-popular. Nacional-popular?”, diz respeito aos anos 1960 (de autoria exclusiva de Maria Rita Galvão).

<sup>9</sup> Fernando de Barros (1915-2002) foi um cineasta de origem portuguesa que se radicou no Brasil. Aqui dirigiu títulos como *Caminhos do sul* (1949), *Appassionata* (1952) e *Moral em concordata* (1959).

cânone só foi compreendida com mais clareza pelos historiadores do cinema muitos anos depois, quando Bernardet publicou o fundamental *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), livro no qual ele colocou em xeque de forma mais estruturada autores consagrados como Alex Viány e Paulo Emílio Sales Gomes.

### Referências bibliográficas

ADAMATTI, M. M. *Crítica de cinema e repressão: Estética e política no jornal alternativo Opinião*. São Paulo: Alameda, 2019.

ALLEN, R. C.; GOMERY, D. *Film theory: Theory and practice*. Boston: McGraw-Hill, 1985.

AMÂNCIO, T. “Pacto cinema-Estado: Os anos Embrafilme”. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 17, p. 173-184, jul./dez. 2007. Disponível em: [http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Amancio.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf). Acesso em: 20 dez. 2022.

ARAÚJO, L. C. “Entre fatos, dados e lacunas”. In: PINTO, I.; MARGARIDO, O. (Org.). *Bernardet 80: Impacto e influência no cinema brasileiro*. Jundiaí: Paco, 2017. p. 33-41.

BERNARDET, J. C. “Cinema paulista, sinal verde”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano XXXIX, n. 34, p. 95-99, 20 maio 1967.

BERNARDET, J. C. *A comédia cinematográfica no Brasil – Estudo de um gênero cinematográfico*. São Paulo: [s. n.], 1968. Datilografado.

BERNARDET, J. C. “A consolidação possível”. In: BERNARDET, J. C. *Trajetória crítica*. São Paulo: Polis, 1978. p. 149-155.

BERNARDET, J. C. *Cinema brasileiro: Propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BERNARDET, J. C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: Metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

BERNARDET, J. C.; GALVÃO, M. R. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Cinema*. Repercussões em caixa de eco ideológica (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1983.

CHAUÍ, M. “Considerações sobre o nacional-popular”. In: CHAUÍ, M. *Cultura e democracia: O discurso competente e outras falas*. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2000. p. 85-136.

DUARTE, B. J. As idades do cinema brasileiro. In: *Retrospectiva do cinema brasileiro*. São Paulo: 1954.

GOMES, P. E. S. “Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento”. In: GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilme, 1980. p. 71-87.

GOMES, P. E. S.; GONZAGA, A. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

LAGNY, M. *De l'histoire du cinéma*. Méthode historique et histoire du cinéma. Paris: Armand Colin, 1992.

MELO, L. R. “Historiografia audiovisual: A história do cinema escrita pelos filmes”. *Ars*, São Paulo, ano 14, n. 28, p. 221-245, 2016.

MORETTIN, E. “Maria Rita Galvão, historiadora”. *Vivomatografias*, n. 4, p. 155-166, dez. 2018. Disponível em: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/187/195>. Acesso em: 20 dez. 2022.

MOTTA, R. P. S. *As universidades e o regime militar: Cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

ORTIZ, C. *O romance do gato preto*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1952.

PARANAGUÁ, P. A. *Le cinéma en Amérique Latine: Le miroir éclaté – Historiographie et comparatisme*. Paris: L'Harmattan, 2000.

PUPPO, E. (Org.). *Cinema Marginal e suas fronteiras: Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. São Paulo: Heco Produções, 2012.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SOUZA, J. I. M. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

VIANY, A. “Retrato de uma criança (aos 50 anos)”. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 109, p. 30-32, 22 maio 1954.

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

submetido em: 22 dez. 2022 | aprovado em: 3 jul. 2023