



RELICI

**O CONCEITO DE “CICLO REGIONAL” EM JEAN-CLAUDE BERNARDET:
CONTRADIÇÕES CONCEITUAIS OU O EXIBIDOR COMO VILÃO DO CINEMA
BRASILEIRO?¹²**

*THE “REGIONAL CYCLE” CONCEPT IN JEAN-CLAUDE BERNARDET:
CONCEPTUAL CONTRADICTIONS OR THE EXHIBITOR AS A VILLAIN OF
BRAZILIAN CINEMA?*

Jailson Dias Carvalho³

RESUMO

Jean-Claude Bernardet evidenciou-se, na metade dos anos 1990, como o principal crítico do conceito de “ciclo regional”. Contudo, tal autor não conseguiu esquivar-se do apelo que a ele foi endereçado pela produção, sobretudo, remetido pelos “ciclos regionais” de películas que irromperam pelo país em diferentes épocas e cidades. O conceito de “ciclo regional” do cinema brasileiro foi rechaçado por Jean-Claude Bernardet na obra *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, e a ele foram opostas as “linhas de coerência” estabelecidas pelo cineasta Carlos Diegues. O seu exame denota as imperfeições conceituais e uma visão estreita do segmento exibidor, considerando-o vilão do cinema brasileiro.

Palavras-chave: ciclo regional, Jean-Claude Bernardet, história do cinema brasileiro, exibição, “linhas de coerência”.

¹ Recebido em 03/09/2020. Aprovado em 09/09/2020.

² O presente texto constitui um desdobramento do artigo “Breves apontamentos sobre a evolução do conceito de ‘ciclo regional’ em três estudos de Jean-Claude Bernardet”, aceito pela revista *Fênix* (UFU, Online, 2013), contudo, à versão ora publicada foram acrescentadas determinadas notas que buscam esclarecer distintas passagens outrora imprecisas ou que requeriam maiores detalhes, também foram estabelecidas sentenças que tiveram por objetivo demonstrar os impasses que o conceito de “ciclo regional” alcançou na trajetória intelectual de Jean-Claude Bernardet.

³ Rede estadual de ensino de Uberlândia. carvalho_jailson@yahoo.com.br.



RELICI

ABSTRACT

Jean-Claude Bernardet became evident in mid-1990s as the main critic of the “regional cycle” concept. However, this author could not dodge the appeal addressed to him by the production, mainly, referred to by the “regional cycles” of films that broke out across the country at different times and cities. The concept of “regional cycle” of Brazilian cinema was rejected by Jean-Claude Bernardet in *Historiografia clássica do cinema brasileiro* and the “lines of coherence”, established by filmmaker Carlos Diegues were opposed to him. His examination denotes the conceptual imperfections and a narrow view of the exhibitor segment, considering this one as the villain of Brazilian cinema.

Keywords: regional cycle, Jean-Claude Bernardet, history of Brazilian cinema, screenings, “lines of coherence”.

INTRODUÇÃO

Delinear como a noção de “ciclo regional” foi abordada pelo historiador e crítico de cinema Jean-Claude Bernardet em três estudos⁴ é o nosso objetivo com este texto. Esse autor notabilizou-se, na metade dos anos 1990, como o principal crítico do conceito de “ciclo regional” (BERNARDET, 1995). Porém, observamos que a percepção, o manejo desse conceito pelo historiador, e o desenrolar da sua crítica, que redundou no seu aparente descarte, indica, por um lado, o grau de aprofundamento a que chegou a reflexão a seu respeito nos estudos históricos do cinema brasileiro; por outro, revela os impasses em tematizar as periodizações regionais no âmbito do cinema brasileiro⁵.

4 Confira sobre este aspecto em: BERNARDET, Jean-Claude **Brasil em tempo de cinema**. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. (Cinema, v. 3); _____. **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. (Coleção Cinema; v.7); _____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: ANNABLUME, 1995. (Coleção E; 2)

5 Estudos recentemente têm apontado para o fato de que determinados conceitos nos quais se baseou a historiografia do cinema brasileiro necessitam ser repensados. Por exemplo, o conceito de *Bela Época*, de acordo com Julierme Sebastião Morais Souza, constituiu-se em “uma “teia” interpretativa de nossa história” e esteve presente em diferentes autores e obras sem maiores critérios metodológicos, como em Paulo Emílio Salles Gomes, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, dentre outros historiadores. Cf. SOUZA, Julierme Sebastião Morais. A historiografia clássica do



RELICI

30

Cabe uma indagação que norteará o nosso breve percurso sobre o conceito de “ciclo regional” em sua obra: em que medida a proposta das “linhas de coerência” atribuída por Jean-Claude Bernardet para substituir a noção de “ciclo regional” no cinema brasileiro apresenta-se como viável para os estudos históricos do cinema nacional, que tem por base o recorte regional?

TRÊS OBRAS E O ITINERÁRIO DO CONCEITO DE “CICLO REGIONAL” EM JEAN-CLAUDE BERNARDET

A obra *Brasil em tempo de cinema*, editada inicialmente em 1967, constituiu-se na primeira oportunidade na qual Jean-Claude Bernardet procurou se aproximar do conceito de “ciclo regional”. Como podemos definir a noção de “ciclo regional” em tal obra?

O ponto de partida para entender o conceito de “ciclo regional” nessa obra advém do questionamento que se colocava Jean-Claude Bernardet em relação ao real estado que se encontrava o cinema brasileiro na segunda metade dos anos 1960, e ainda, qual era a situação cultural daquele jovem brasileiro que pretendia dedicar-se à produção cinematográfica naquela fase.

A situação econômica do cinema brasileiro no período era diagnosticada pelo autor como “ruim”, sendo a “mesma que sempre foi”, ou seja, a má situação

cinema nacional e a *Bela Época* do cinema brasileiro: a influência de Paulo Emílio Salles Gomes. Disponível em: **Fênix Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v.7, n. 3, p. 1-19, set-out-nov-dezembro. 2010. Disponível em:

http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Artigo_07_Julierme_Morais.pdf. Acesso em: setembro de 2019; ._____. **Eficácia política de uma crítica**: Paulo Emílio Salles Gomes e formação de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

Arthur Autran, por sua vez, aponta para o fato de que conceitos como o de “ciclo regional” não “dá conta mais de explicar o passado do cinema brasileiro, sendo necessário formular novas considerações sobre ele com base em outras perspectivas”. Cf. AUTRAN, Arthur. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. **Revista Alceu**, v.10, n. 20, p. 116-125, Jan/Jun de 2010.



RELICI

31

econômica do cinema nacional decorria da “invasão do nosso mercado pela produção estrangeira” (BERNARDET, 1978, p. 17-18), favorecida pela legislação brasileira que beneficiava o cinema estrangeiro. Constatava o autor, que, naquele período, o lucro era maior para as distribuidoras de fitas estrangeiras com o aval dos exibidores. A legislação favorável ao cinema brasileiro era precária e constantemente desrespeitada, e o poder público não tinha forças para fazer com que ela fosse cumprida. O resultado era um produtor que, sozinho, não tinha mínimas condições para concorrer no mercado, e na prática, ou mudava de profissão, ou confeccionava filmes “na base do heroísmo”, ou produzia obras “comerciais” (BERNARDET, 1978, p. 17-‘18, grifo do autor).

O diagnóstico bastante sombrio para o cinema nacional resultou no que Jean-Claude Bernardet denominou como “ciclos”:

[a] história da produção cinematográfica no Brasil não se apresenta como uma linha reta, mas como uma série de surtos em vários pontos do país, brutalmente interrompidos. São os chamados *ciclos*, de cinco ou seis filmes quando muito; é Campinas, Recife, Cataguases, a Vera Cruz. Continua atualmente a euforia do Cinema Novo, que será mais um desses surtos, candidato ao cemitério dos *ciclos*, se, desta vez, não conseguirmos conquistar o mercado nacional (BERNARDET, 1978, p. 18, grifo do autor).

Parece acertado que, na passagem anterior, o autor não critica a noção de “ciclo” ou “surto”, sendo a palavra “surto” mais usada por Alex Vianny (1959) na *Introdução ao cinema brasileiro*, com o mesmo sentido atribuído por Paulo Emílio (1980) no *Panorama*⁶, ou seja, de aglutinação das obras fílmicas e dos cineastas. Bernardet constata, ao contrário, ante a um diagnóstico desfavorável ao cinema nacional em várias esferas - distribuição e exibição, mercado, legislação e fiscalização - que a “história da produção cinematográfica no Brasil não se apresenta

6 No ensaio *Panorama do cinema brasileiro: 1896-1966*, Paulo Emílio Salles Gomes procura estabelecer uma cronologia para o cinema brasileiro mediante os autores cinematográficos e as suas respectivas obras. Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1980, p. 35-79.



RELICI

32

como uma linha reta”, e sim a partir de uma “série de surtos em vários pontos do país”. Em suma, os “ciclos” de filmes em “vários pontos do país” participam da “história da produção cinematográfica no Brasil”, são elementos dela, “brutalmente interrompidos”, ou ameaçados de se tornar “candidato ao cemitério dos *ciclos*” tal como o movimento Cinema Novo. Nesse sentido, o conceito de “ciclo” se *alarga*, abrangendo outros períodos ou movimentos estéticos, posto que na definição de Paulo Emílio, por exemplo, os “ciclos” se localizavam na “3ª época” entre 1923-1933 (GOMES, 1980, p. 58-71).

Pouco mais de uma década após a reflexão inicial sobre os “ciclos”, Jean-Claude Bernardet publicou o estudo *Cinema brasileiro: propostas para uma história*⁷. O autor inicia a reflexão sobre os “ciclos”, nesta obra, da mesma maneira que no trabalho anterior, ou seja, constatando a presença do cinema estrangeiro no país e a não afirmação dos produtores junto ao mercado e ao público, entretanto a tentativa de dar uma definição para os “ciclos” em *Cinema brasileiro: propostas para uma história* apresenta-se mais detalhada, quando comparada ao estudo anterior.

Logo, em virtude da presença do cinema estrangeiro no país e da não afirmação dos produtores decorria uma série de consequências como a desatualização dos equipamentos brasileiros e a finalização de filmes tecnicamente inferiores aos importados, contudo, a principal apontada por Jean-Claude Bernardet, era a “atomização da produção”. Assim, o produtor não conseguia recuperar o

7 Cf. BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Op. cit. Esta obra foi publicada em 1979, entretanto constitui a ampliação de um texto sobre cinema brasileiro escrito por Jean-Claude Bernardet em 1977 e que não logrou uma divulgação. No prefácio da segunda edição desta obra, Arthur Autran esclarece que **Cinema brasileiro: propostas para uma história** pretendia ser um capítulo sobre o Brasil de um livro que trataria sobre os cinemas na América Latina, contudo, “o capítulo sobre o Brasil encomendado a Jean-Claude não foi aceito pelos organizadores, que aparentemente o acharam pouco didático e discutível do ponto de vista da metodologia, posto que ele não segue ordenação cronológica – o que por si só já demonstra a quantas andava o pensamento historiográfico sobre cinema na segunda metade dos anos 1970” (AUTRAN, 2009, p.8-16).



RELICI

33

investimento que fazia na produção dos filmes, sendo que cada obra era um novo empreendimento. “Até 1930”, assinala Bernardet, “só as firmas que produzem cinejornais e documentários têm uma vida mais longa” (BERNARDET, 1979, p. 85).

Desse modo, a empresa brasileira não se capitalizava, e, a cada novo filme, tornava-se necessário fundar uma firma. É o oposto do cenário que ocorreu em países industrializados nos quais a indústria cinematográfica tendeu à concentração dos recursos técnicos e financeiros, assim como a concentração geográfica. No Brasil, durante as primeiras décadas do cinema, a “atomização da produção” também foi geográfica. Embora a produção cinematográfica tenha sido mais intensa no eixo Rio-São Paulo, assegura Bernardet, “encontramos produção cinematográfica”, anterior a 1930, “nas mais afastadas e isoladas cidades do Brasil” (BERNARDET, 1979, p. 85).

A esse fenômeno dá-se o nome de “ciclo”. O “ciclo”, nessa obra, define-se por uma produção nos mais afastados lugares, pelos *filmes de ficção* “realizados com certa regularidade num determinado prazo” (BERNARDET, 1979, p. 86), pela descentralização da produção, interrompida em virtude do advento do som. Os “ciclos” foram deslanchados devido ao desejo de determinadas pessoas em realizar filmes, contudo os motivos de tais “ciclos” ainda são obscuros na história do cinema brasileiro, assinala Bernardet.

As fontes de financiamento desses “ciclos” eram constituídas pelo setor comerciante da cidade ou pela “burguesia que fornece fundos a títulos de ajuda”. Bernardet ratifica ainda que os “ciclos” não chegaram a ter repercussão nacional e enumera a contribuição da revista *Cinearte*⁸, que ajudou muito na circulação das informações, posto que o país era extenso e com comunicações e transportes

8 Em 1926 nasce a revista carioca *Cinearte* que pretendia ser um meio de publicização de reportagens, entrevistas, artigos e fofocas sobre o mundo cinematográfico mais geral e brasileiro também. Cf. XAVIER, 1978, 167-197.



RELICI

34

precários. Contudo, em relação ao “Ciclo de Recife”, por exemplo, ao qual dedicaram maior atenção os articulistas do periódico carioca, notava-se que escreviam sobre os filmes sem conhecê-los. Tal fato, porém, não ocorreu com o “Ciclo de Cataguases”, pois foi frutífero o contato de *Cinearte*, com a “produção regional” e o operador cinematográfico Humberto Mauro. Mas ninguém sabia que Silvino Santos filmava na Amazônia. Decorre, portanto, a constatação de isolamento dos “ciclos” presente em Bernardet, fazendo jus à metáfora: “O ciclo é uma ilha no tempo e no espaço” (BERNARDET, 1979, p. 86-87).

Se esse isolamento dos “ciclos” pode ser entendido como negativo, por sua vez, o caráter espontâneo de “movimentos de produção cinematográficas regionais” (BERNARDET, 1979, p. 87) que adquiriu, se comparado a outros países, denota, de um lado, a vitalidade da produção no Brasil, e, do outro, permite a generalização e o alargamento do conceito de “ciclo” capaz de abranger também outros períodos. Podemos tomar como exemplo o “surto” de Porto Alegre nos anos 70 em torno do cantor Teixeira ou o “ciclo baiano” do início dos anos 60, “cujo filme de maior prestígio”, assegura Bernardet, “foi *Barravento*” do cineasta Glauber Rocha, ou na mesma época, “o ciclo do documentário paraibano em João Pessoa, iniciado com *Aruanda*”, de Linduarte Noronha (BERNARDET, 1979, p. 87).

Por fim, Jean-Claude Bernardet constata que o processo de produção local não foi consolidado nos “surtos regionais”, pois havia uma forte centralização dominada pelo eixo Rio-São Paulo e se tornava premente a descentralização pela Embrafilme⁹, visto que tal processo desencadeou ou a mudança de profissão dos cineastas ou uma “diáspora em direção ao centro” (BERNARDET, 1979, p. 87).

9 De acordo com André Gatti, a EMBRAFILME tratava-se de uma empresa de economia mista, da qual a União era a acionista majoritária, e foi criada em 1974 e extinta entre 1990-1991. A história da EMBRAFILME pode ser compreendida em fases que compreendem o “nível de interesse e investimento que o Estado [quis] e pode dedicar à indústria cinematográfica e às questões correlatas”. Cf. GATTI, 2000, p. 212-216.



RELICI

35

Como exemplo, cita os casos de Glauber Rocha, Luis Paulino dos Santos, Roberto Pires, que deixaram a Bahia, e Carlos Alberto Prates e Neville d'Almeida, que optaram por fixar-se em São Paulo e Rio de Janeiro. Em suma, constata o autor: “A extinção de movimentos como o baiano, o paraibano, o mineiro são autênticos massacres culturais” (BERNARDET, 1979, p. 88).

Descritas essas características, e ao retomar as duas definições de “ciclo”, nota-se que tanto a primeira quanto a segunda definição partem do mesmo diagnóstico sobre a presença maciça do cinema estrangeiro no mercado nacional, sendo que, na primeira definição, a distribuição, exibição, mercado, legislação e a fiscalização desfavorável ao cinema nacional resultaram em um produtor solitário e heroico, e em uma “história da produção cinematográfica” baseada em “surtos” ou “ciclos”, interrompidos, pelo Brasil. O “ciclo” aqui é da *produção*, o coroamento da produção, no mercado açambarcado pela presença estrangeira.

Parece acertado que, na segunda definição, a presença do cinema estrangeiro acarretou em filmes brasileiros tecnicamente inferiores e desatualizados, e teve como principal consequência a “atomização da produção” e o produtor impossibilitado de recuperar o investimento na produção.

O “ciclo”, nesse contexto, define-se mais por uma oposição à indústria cinematográfica nos países industrializados que tenderam à maior concentração dos recursos técnicos e financeiros, como também concentração geográfica. No Brasil, deu-se o contrário: uma “atomização” geográfica da produção, espontânea, não obstante nos mais afastados lugares, produção interrompida com o advento do som e que se notabilizava pela produção de *filmes de ficção*. Pelo seu discurso, percebe-se que a transmissão das informações mediante a revista *Cinearte* foi um fator importante para se conhecer o que se passava nos ciclos (Recife, Cataguases, por exemplo). Porém, devido à extensão do país, das condições dos deslocamentos, etc., tal conhecimento não foi homogêneo, daí o caráter isolado dos “ciclos”.



RELICI

36

Se, por um lado, o “ciclo” denota a vitalidade da produção no Brasil se comparada a outros países, sob outra perspectiva permite ao historiador alargar o conceito de “ciclo” e abarcar outros períodos, sempre cuidando de *referir-se à produção de filmes*. Não é por demais insistir que o conceito de “ciclo” tem servido, no plano do discurso dos cineastas e também dos historiadores do cinema pátrio, para o coroamento da produção dos filmes nacionais. Esta adesão é tão mais explícita, nesse exame por nós proposto, justamente no trecho em que Jean-Claude Bernardet conclui o diagnóstico do futuro do Cinema Novo na *primeira definição*: “Continua atualmente a euforia do Cinema Novo, que será mais um desses surtos, candidato ao cemitério dos *ciclos*, se, desta vez, não conseguirmos conquistar o mercado nacional” (BERNARDET, 1978, p. 18); ou na constatação da “diáspora” dos cineastas e o significado dela para o cinema nacional, referida na *segunda definição*: “A extinção de movimentos como o baiano, o paraibano, o mineiro são autênticos massacres culturais” (BERNARDET, 1979, p. 88).

Assim descritas as principais características do conceito de “ciclo”, vamos agora examinar o entendimento do crítico e historiador de cinema Jean-Claude Bernardet acerca dos “ciclos” na obra *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, tendo presente que a discussão proposta por ele nessa obra se relaciona com a constatação do pesquisador e ensaísta José Inácio de Melo Souza (2004), segundo a qual “os momentos de crise têm sido salutares para a construção de uma história do cinema brasileiro¹⁰” e, é importante ressaltar, que o contexto da *Historiografia*

10 José Inácio de Melo Souza assinala três momentos de crise salutares para a história do cinema brasileiro. Por volta de 1944, o poeta, músico e diplomata Vinícius de Moraes escreveu um ensaio para a revista *Clima*, denunciando a inexistência de uma história do cinema brasileiro e o flagrante desinteresse da elite letrada por este cinema. Nada menos grave, pois partia de um poeta o brado para a construção de uma história do cinema nacional face ao desprezo dos historiadores de ofício diante do seu próprio cinema. A década de 1950 foi outro momento de busca por explicações históricas e de formulações teóricas por causa do fracasso da implementação da indústria cinematográfica no país, por intermédio dos grandes estúdios, tais como a Vera Cruz, a Maristela, a Multifilmes, por exemplo. No final da década – e no decorrer dela – apareceram os trabalhos de



RELICI

37

*clássica*¹¹ esteve pautado pela crise da produção de filmes do cinema nacional nos anos 1990.

Tal crise, apesar de ter sido deflagrada durante o governo Collor, não pôde ser creditada somente a ele, pois, no entender de alguns¹², a agonia do cinema nacional provinha da década anterior. O período de inflação alta, o declínio da renda dos espectadores, o encarecimento dos custos de produção das películas, o favorecimento a alguns cineastas por meio do financiamento de películas pela Embrafilme, o descumprimento da legislação, que previa a exibição obrigatória do cinema nacional pelos exibidores, e o esgotamento dos gêneros cinematográficos contribuíram para a decisiva crise do cinema nacional. Jean-Claude Bernardet diria que, talvez pensando neste cenário, uma crise de produção de filmes leva de “roldão o discurso histórico” (BERNARDET, 1995, p. 29) no qual esta produção esteve assentada por muito tempo. No entanto, mesmo tal visão crítica relativa à condição dos estudos históricos do cinema brasileiro não conseguiu minimizar o apelo que a produção e os cineastas exerceram sobre esta história.

Francisco Silva Nobre e foi publicado o primeiro livro de maior vulto sobre o cinema brasileiro, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, escrito por um repórter por profissão, Alex Viany (1959). A última década do século XX, precisamente com o governo Collor (1990-92), delimita o terceiro momento de crise do cinema nacional e de revisão histórica, fruto da destruição do “arcabouço legal protecionista”, conforme atribuição de José Inácio de Souza, espinha dorsal de sobrevivência do cinema brasileiro, que se resume nesse terceiro momento: nas leis de incentivo à produção audiovisual, no esquema filantropo de apoio aos cineastas por meio da Embrafilme, e na exibição compulsória de películas nacionais pelo mercado exibidor. Este último momento, segundo Souza, “lançou todo o campo cinematográfico novamente numa situação crítica”. Era necessário pensar a crise – dentre tantas outras – na qual o cinema nacional estava envolvido (SOUZA, 2004. P. 14).

11 As discussões principiadas nesta obra constituem a ampliação do ensaio “Acreditam os brasileiros em seus mitos?”, publicado no Dossiê Cinema Brasileiro em 1993. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. Acreditam os brasileiros nos seus mitos? In: **Revista USP**. São Paulo: USP, 1993, n. 19. p. 16-23.

12 Confira os seguintes ensaios que procuram definir este quadro geral de crise do cinema brasileiro em princípios dos anos 1990: COELHO, Teixeira. Para não ser alternativo no próprio país; JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990; SOUZA, José Inácio de Melo. A morte e as mortes do cinema brasileiro e outras histórias de arrepiar. In: **Revista USP**. São Paulo: USP, 1993, n. 19. p. 6-15; 30-49; 50-57.



RELICI

38

O questionamento da noção de “ciclo” na *Historiografia clássica do cinema brasileiro* obedece, primeiramente, a uma discussão encetada por Jean-Claude Bernardet sobre a aceitação pelos historiadores clássicos do cinema brasileiro do *nascimento* do cinema pátrio, a partir de uma suposta *filmagem* da Bahia de Guanabara realizada por Alfonso Segreto em 1896.

Bernardet pressupõe que a aceitação da *filmagem* como o *nascimento* do cinema brasileiro em detrimento da exibição, é uma profissão de fé ideológica, apoiada na produção de filmes. Arthur Autran (AUTRAN, 2007, p. 285-293), por sua vez, assinala que o industrialismo de Paulo Emílio, embutido nesse apoio à confecção dos filmes, esteve ancorado na produção de películas nacionais em vias de abrir espaço para o produto local no mercado açambarcado de fitas estrangeiras, e que o novo estágio econômico do país nos anos sessenta estaria a exigir a industrialização também do campo cinematográfico. Dessa forma, temos que a concepção de história do cinema nacional de Paulo Emílio é a narrativa panorâmica de filmes, cineastas e produtores como resposta a esse mercado ocupado pelas fitas estrangeiras e a uma incipiente indústria cinematográfica nacional.

Realizando um exame da presença maciça do cinema estrangeiro no mercado nacional Bernardet principiou sua reflexão sobre o “ciclo”, seja ele como uma produção isolada em determinados pontos do país, ou “atomização” geográfica da produção, espontânea, por oposição à indústria cinematográfica nos países industrializados, que tenderam à maior concentração dos recursos técnicos, financeiros e geográficos. Diferentemente das definições anteriores, na *Historiografia clássica*, por exemplo, Jean-Claude Bernardet opta por deter-se diretamente no ensaio (*Panorama*) de Paulo Emílio, em que essa noção foi bem detalhada, se comparada com Alex Viany (1959), que apresenta uma periodização ancorada na analogia entre a história e a vida de um ser humano e que leva a uma ideia de



RELICI

39

nascimento¹³. O objeto de sua preocupação, ao deter-se na noção de “ciclo” naquele ensaio, é o exame da periodização estabelecida em épocas por Paulo Emílio, sendo que os “ciclos” são tematizados na “3ª época”, e são elementos importantes da periodização *pauloemiliana*.

A narrativa em torno dos “ciclos” no *Panorama* se organiza a partir de um nome, do cineasta ou operador cinematográfico, e prossegue descrevendo as pessoas envolvidas na produção dos filmes, os atores, as atrizes e os colaboradores. Trata, ainda, dos temas das películas, a sua filiação a gêneros estéticos, e discorre, por fim, a respeito dos problemas técnicos, os custos da produção e, em alguns casos, estabelece se a fita foi ou não exibida (GOMES, 1980).

Assim assinalada a narrativa *pauloemiliana*, Jean-Claude Bernardet observa a existência de variadas “questões técnicas” que apontam para imperfeições da periodização proposta por Paulo Emílio, não sendo necessário o detalhamento das mesmas. Contudo, o que parece acertado, em sua opinião, é a discussão da viabilidade de uma periodização do cinema brasileiro. No que tange aos “ciclos”, assinala que eles não caracterizam, no *Panorama*, somente a “3ª época”: “[...] na época anterior, Paulo Emílio dera destaque ao surto de produção de Pelotas e se referia a um filme realizado em Petrópolis” (BERNARDET, 1995, p. 56). Ora, a existência de produção cinematográfica fora do eixo Rio-São Paulo tem sido uma constante na história do cinema brasileiro, assegura Bernardet. Há momentos intensos, conforme atesta o historiador, entre 1922 e 1933, na “3ª época”, como houve antes (em Pelotas), e como haverá depois:

[...] basta pensar no surto baiano na virada dos anos 50-60 que foi um dos pontos de partida do Cinema Novo, no surto de produção em Super 8 em

¹³ Confira para este fim os títulos dos capítulos da obra *Introdução ao cinema brasileiro: A Infância Não Foi Risonha e Franca; Onde o Rapazinho Leva um Tombo; Onde o Rapazinho Enfrenta Crise Após Crise* (VIANY, 1959)



RELICI

40

Porto Alegre nos anos 70 ou, nos anos 80, em Porto Alegre ainda, a intensidade da produção de filmes de curta-metragem de ficção. Essa expansão da produção pelo território em nada facilita a periodização (BERNARDET, 1995, p. 57).

Cabe assinalar que, na segunda noção de “ciclo” presente em *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, o incremento da produção pelo território foi incorporado à concepção do “ciclo” para demonstrar a vitalidade da fabricação no Brasil, o seu caráter isolado, e o alargamento do conceito teve por objetivo abarcar a produção de filmes dispersos pelo país. Na *Historiografia*, questiona-se a possibilidade de uma periodização do cinema brasileiro com abrangência nacional – aqui observa-se uma mudança significativa do ponto de vista.

Jean-Claude Bernardet percebe, em linhas gerais, uma inadequação da divisão por épocas proposta por Paulo Emílio, quer aos ritmos diferenciados dos vários pontos de produção dispersos pelo território, quer a um gênero específico de filmes, ou a uma forma de produção (as “grandes” companhias), e indaga, ainda, a respeito da possibilidade de uma “periodização geral para o cinema brasileiro, tomado como uma totalidade, que dê conta de todos os elementos que ela integra” (BERNARDET, 1995, p. 59).

Seu questionamento é amplo, e em tese põe em xeque uma periodização ancorada em cortes verticais com ambições de abarcar elementos cuja significação dominante seja intrínseca às secções propostas:

É possível elencar, numa linha de continuidade cronológica, todos os elementos julgados necessários para constituir quer a periodização quer a “história do cinema brasileiro”, e seccionar essa linha em fatias temporais que tenham uma significação dominante intrínseca bem como uma significação para os diversos elementos que a compõem? (BERNARDET, 1995, p. 59).

Ao rechaçar o corte cronológico vertical, no qual se assentam os “ciclos”, Bernardet indaga sobre a possibilidade de “trabalhar horizontalmente com filões que apresentariam ritmos diferenciados e tentar estabelecer entre eles relações, sem



RELICI

41

querer encaixá-los em unidades temporais consideradas válidas para todos os filões” (BERNARDET, 1995, p. 59).

Glauber Rocha, de acordo com Bernardet, delineou, antes de Paulo Emílio escrever o *Panorama*, uma proposta de abandono do corte vertical do advento do som, presente em, praticamente, todas as histórias do cinema. A organização da matéria histórica, para este cineasta, baseia-se em outros critérios: “cinema de autor”/“cinema comercial” (ROCHA, 2003, p. 35). Jean-Claude Bernardet define da seguinte forma a proposta de Glauber Rocha:

Como há cinema que pode ser considerado “de autor” ou “comercial” no decorrer de toda a história do cinema, o princípio básico da proposta de Glauber é a construção de filões que correm simultaneamente, esses filões são montados não com um critério temporal, mas pela qualidade que se lhes atribui (BERNARDET, 1995, p. 60).

Embora Jean-Claude Bernardet constate que tal proposta nunca havia sido explorada pela historiografia cinematográfica brasileira, reconhece, todavia, que *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de Glauber Rocha, é um livro “bastante contestável, mas extraordinário pela quantidade de problemas que coloca ao historiador” (BERNARDET, 1995, p. 60).

Ora, os “filões” propostos por Glauber Rocha, que “correm simultaneamente” no interior da história, *baseiam-se nos filmes* “cinema comercial”/“cinema de autor”. É o princípio de organização da história clássica do cinema brasileiro fundamentada nos filmes e cineastas o motivo do questionamento dessa história.

Carlos Diegues foi, por sua vez, outro cineasta comentado por Jean-Claude Bernardet. Ele descreveu, duas décadas depois da proposta de Glauber Rocha, outra possibilidade de organizar a matéria histórica do cinema brasileiro. Sua proposta apresenta certo parentesco com a *glauberiana*, pois nega os cortes verticais temporais e prefere o “trabalho sobre filões”, que se desenvolvem



RELICI

42

simultaneamente e que Diegues denomina de “linhas de coerência” (DIEGUES, 1988. p. 98).

As “linhas de coerência” propostas por Diegues, a nosso ver, a exemplo dos “filões” de Glauber, *são pensadas, majoritariamente, a partir do ângulo da produção*, seja mediante os estúdios “[...] da fundação da Cinédia no final dos anos 20 até a Vera Cruz dos irmãos Khoury nos anos 60, passando pela velha empresa de Zampari, pela Maristela, Sonofilmes, etc”, ou seja mediante as experiências de produção e distribuição: “[...] uma outra [linha de coerência] que vai do projeto original da Atlântida (o de Moacir Fenelon) em 1941 até a fundação da Difilm em 1965 ou da Cooperativa Brasileira de Cineastas no final dos anos 70”; seja, por fim, por meio de uma legislação acerca do cinema nacional ou de uma produtora e distribuidora de filmes: “[...] mais uma [linha de coerência], que sai do projeto trazido por Alberto Cavalcanti depois da guerra, passa pelo Instituto Nacional de Cinema e termina na Embrafilme de hoje em dia” (DIEGUES, 1988. p. 98-99).

A proposta de Carlos Diegues, de instituir as “linhas de coerência”, tomando por base as reflexões de Bernardet, guarda o mérito de criticar a noção de “ciclo”, pois, na historiografia clássica, a sua fortuna crítica aborda o cinema brasileiro sob a forma de “ciclos”, ou seja, nas palavras do próprio Diegues esse cinema é “uma sucessão de esperanças e fracassos fechados sobre si mesmos” (DIEGUES, 1988. p. 98).

Já Jean-Claude Bernardet observa essa estruturação do cinema pátrio sob a forma de “ciclos” como negativa, pois, nessa perspectiva, a “produção cinematográfica brasileira” se envolveu num “eterno recomeçar”, que bloqueia qualquer possibilidade de continuidade bem como de tradição. O historiador reconhece como válido estender a proposta de Carlos Diegues das “linhas de coerência” para o campo da metodologia historiográfica, visto que permite



RELICI

43

estabelecer uma “oposição não só à noção de ciclos, mas igualmente a uma periodização de cortes verticais” (BERNARDET, 1995, p. 61).

Diante do exposto até aqui postulamos que embora se reconheça como viável a crítica à noção de “ciclos” mediante as “linhas de coerência” propostas por Carlos Diegues, uma vez que sugere a extinção do “ciclo regional” de corte vertical que alimentou a historiografia clássica do cinema brasileiro em regiões seccionadas em que se produziam filmes por oposição ao eixo Rio-São Paulo, percebe-se, ao contrário, uma contradição de base presente na motivação da aceitação das “linhas de coerência”, que, no limite, *acaba por referendar a produção de filmes*, ênfase da narrativa historiográfica clássica do cinema pátrio que Jean-Claude Bernardet pretendeu criticar. Desta forma, impõe-se uma investigação sobre as “linhas de coerência” propostas por Jean-Claude Bernardet por oposição aos “ciclos regionais”.

OS “CICLOS REGIONAIS” VERSUS AS “LINHAS DE COERÊNCIA”: CONTRADIÇÕES CONCEITUAIS OU O EXIBIDOR COMO VILÃO DO CINEMA BRASILEIRO?

A crítica de Bernardet à noção de “ciclo”, ou seja, à maneira de “pensar o cinema brasileiro sob a forma de ciclos”, apresenta uma dubiedade, pois, ao mesmo tempo em que o historiador critica a concepção de “ciclo”, visto que esta definição de corte vertical é inadequada para dar conta das peculiaridades dos elementos que ela integra, reconhece, todavia, o fato de esta noção compreender o cinema nacional como um “eterno recomeçar”, sendo que a sua escolha “bloqueia, ao limite, qualquer possibilidade de continuidade e, daí, qualquer possibilidade de tradição” (BERNARDET, 1995, p. 61). A negação da possibilidade de uma *tradição* no cinema brasileiro presente na noção de “ciclo” manifesta uma *adesão à produção*, postura da qual o historiador tornou-se um crítico, uma vez que a produção obnubila a variável da exibição.



RELICI

44

Face à negação da possibilidade de uma tradição no cinema brasileiro, observa-se um desacordo em seu pensamento no entendimento dos indicadores que impedem a materialização dessa tradição, que pode ser entendida a partir de um *corpus* de películas nas quais os cineastas podem se basear para produzir seus filmes.

Duas posições distintas se destacam. Na primeira delas a noção de “ciclo”, presente na *Historiografia clássica* tal como foi manejada pelos historiadores clássicos do cinema brasileiro, apresenta o cinema nacional como o “eterno recomeçar”, sendo que essa atitude bloqueia a possibilidade de continuidade, bem como de uma tradição do cinema brasileiro (BERNARDET, 1995, p. 61). Temos, portanto, que é o conceito de “ciclo” que impede a tradição do cinema nacional. Já a segunda maneira de entender o bloqueio a uma tradição do cinema brasileiro foi formulada por Bernardet na obra *Brasil em tempo de cinema* que abordaremos a seguir.

Já vimos que a presença maciça do cinema estrangeiro instaurou um diagnóstico bastante sombrio para o cinema nacional, situação que impedia, de acordo com Bernardet, uma “história da produção cinematográfica no Brasil” em “linha reta”, e resultou em uma “série de surtos em vários pontos do país”, os “ciclos” (BERNARDET, 1978, p. 18).

De acordo com Bernardet, ante tal quadro desfavorável ao cinema brasileiro vários produtores independentes “morrem de morte instantânea”, sendo raros os capazes de montar uma estrutura de produção, como foi o caso de Luís Carlos Barreto. Quanto aos cineastas Nelson Pereira dos Santos e Walter Hugo Khouri, estes conseguiram, em dez anos, dirigir cinco ou seis filmes, mas eram casos excepcionais.

Portanto, a tônica da história do cinema nacional, assinala Bernardet, é o caso isolado, o filme isolado. Sendo que todo esse esforço – um autêntico desgaste



RELICI

45

de energia – se traduzia no cotidiano pela “inacreditável agressividade que rege as relações entre os indivíduos do meio cinematográfico”. E, dessa forma, acredita Bernardet que “não foi possível, culturalmente, desenvolver uma cinematografia, dar prosseguimento a uma temática, criar estilos. Cada filme representa uma experiência que não frutificou” (BERNARDET, 1978, p. 19).

Nesse sentido, a realidade brasileira, para o crítico e historiador, “não tem existência cinematográfica”. Outros países, como a Itália, por exemplo, em décadas de cinema, alcançaram uma “produção sólida”, o que possibilitou “trabalhar sobre sua realidade e transpô-la para a tela”. O mesmo não ocorreu no Brasil.

Na Itália, de acordo com o crítico, “[...] o homem, seu meio e sua problemática, foram elaborados numa multiplicidade de aspectos por escritores, dialoguistas, fotógrafos, músicos, etc., o que criou no cinema uma Itália rica e diversificada”. Ocorre, portanto, que o jovem italiano na sua interpretação, que se “prepara para fazer cinema tem atrás de si toda uma tradição que pode aproveitar, ou contra a qual pode se revoltar”. Esse tratamento da realidade de que se serve o jovem italiano representa uma “prévia elaboração e interpretação da realidade sobre a qual vai trabalhar” (BERNARDET, 1978, p. 19), sendo que tal não se dá com o jovem brasileiro que se dedica à produção cinematográfica.

A “ausência de tradição”, de acordo com a atribuição de Bernardet, faz com que o jovem brasileiro tenha que descobrir por si mesmo a realidade e

[...] tratar não só a problemática da sociedade brasileira, mas até a maneira de andar, de falar, a cor do céu, do mar, da mata, o ambiente das cidades e do campo, no que, aliás, poderá e deverá aproveitar as experiências estrangeiras. Isso não basta, pois, se há alguns anos teria sido suficiente uma descrição da população brasileira, é hoje indispensável que isso seja feito em função do dinamismo, dos problemas e das lutas do Brasil (BERNARDET, 1978, p. 19).

Em suma, a presença maciça do cinema estrangeiro ensejou uma história da produção cinematográfica no Brasil em “ciclos” ou “surtos” pelo país, cuja tônica é o



RELICI

46

“caso isolado”, o “filme isolado”, sendo que cada filme representou uma “experiência que não frutificou”. Se comparada a outros países, como a Itália, não é por demais insistir, a experiência brasileira não configurou uma “tradição” para apoiar-se aquele jovem brasileiro que pretendia fazer cinema.

O domínio do mercado interno pelo cinema estrangeiro, gerador dos “ciclos”, impediu a configuração de uma “tradição” para os jovens cineastas brasileiros, e, nesse sentido, o estudo *Brasil em tempo de cinema* foi uma resposta oferecida pelo crítico na consecução dessa tradição que ora se firmava na década de 1960. Pode-se assegurar, inclusive, que o lugar social da pesquisa histórica, na expressão de Michel de Certeau (CERTEAU, 1982, p. 31-119), em que se inscreve esse estudo de Bernardet, denotava para quem, ou melhor, para qual público se dirigia o crítico e historiador: principalmente os jovens cineastas cinemanovistas e a classe média¹⁴, e não foi ocasional o fato de que a publicação foi dedicada a um personagem-símbolo, Antonio das Mortes, de um dos filmes de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), caracterizado como um herói que derrota o arcaico, o cangaço.

Por outro lado, a história clássica do cinema brasileiro, na obra *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, pautada nos cortes verticais, seccionando-a em “ciclos”, deveria ser rechaçada, pois também impedia essa “tradição”, visto que entendia o cinema como um eterno recomeçar, atitude que bloqueia a possibilidade

14 De acordo com Bernardet, era a classe média que seria responsável pelo “movimento cultural brasileiro” naquele momento histórico: “A classe que no Brasil inteiro vem, há décadas, se desenvolvendo e se estruturando, fazendo sentir cada vez mais sua presença, é a classe média, principalmente urbana. É ela que faz funcionar o Brasil: são os médios e pequenos industriais e comerciantes; são os engenheiros, técnicos, administradores, advogados, médicos, economistas, professores, arquitetos, artistas, etc.; são aqueles que vivem de e fazem viver as grandes indústrias e comércios; são os universitários, os funcionários públicos, o operariado qualificado. Mas não é a classe dirigente do país. Ela é dominada por cúpulas representantes do capital, o que suscita inúmeras contradições em seu desenvolvimento e em sua afirmação. É a classe média que é responsável pelo movimento cultural brasileiro”. Cf. BERNARDET, 1978, p. 13).



RELICI

47

de uma continuidade do cinema brasileiro, em nível do discurso, e reforçaria o domínio do mercado interno pelo cinema estrangeiro.

Como se vê, a noção de “ciclo” em Bernardet não se apresenta de modo homogêneo. Se, por um lado, revela o grau de aprofundamento a que chegou o pensamento acerca da história do cinema brasileiro, mediante a crítica dos pressupostos metodológicos dos historiadores clássicos do cinema brasileiro, que entendiam o *nascimento* do cinema nacional por meio de uma *filmagem* em detrimento da exibição, por outro, indica os impasses conceituais presentes no alargamento do conceito: antes atribuído às regiões produtoras de filmes entre 1922 a 1933 (Ciclo de Cataguases, de Recife, etc.), com produção de caráter espontâneo e isolado, e, depois, empregado para compreender outros períodos e movimentos cinematográficos (o início do Cinema Novo, o “surto” cinematográfico em Porto Alegre nos anos 1970 e 1980).

Assim descrito, a crítica a essa noção de “ciclo” proveniente de Bernardet denota um duplo desacordo: essa concepção deveria ser rechaçada, na interpretação de Bernardet, dentre outras coisas, porque impedia a materialização de uma tradição no cinema brasileiro. Em outro momento, mais especificamente nos anos 1960, esse pesquisador nos revela que o impedimento a essa tradição cinematográfica foi ocasionado pelo cinema estrangeiro, que seccionou a produção em “ciclos” ou “surtos”. Se a noção de “ciclo” se apresenta como contraditória, não menos problemáticas são as “linhas de coerência”.

AS “LINHAS DE COERÊNCIA” VISTAS À LUZ DO CIRCUITO EXIBIDOR DE MONTES CLAROS (MG)

Cabe retomar, portanto, as “linhas de coerência” propostas por Carlos Diegues, que tem por objetivo o “trabalho sobre filões” (BERNARDET, 1995, p. 59) significativos da história do cinema brasileiro. Basta fixar em um único exemplo ou



RELICI

48

“linha de coerência” (DIEGUES, 1998, p. 98) para que se perceba que a grande preocupação de Carlos Diegues reside em *pensar os “filões” sobre o ângulo da produção* e não cabe, em sua proposta, espaço para o contato com o público, ou com a exibição.

A “linha de coerência” que propomos examinar trata, conforme anteriormente citado, de experiências de produção e distribuição: “que vai do projeto original da Atlântida (o de Moacyr Fenelon) em 1941 até a fundação da Difilm em 1965 ou da Cooperativa Brasileira de Cineastas no final dos anos 70” (DIEGUES, 1998, p. 99), de acordo com Carlos Diegues.

O “projeto original da Atlântida” do qual trata Carlos Diegues teve início com o manifesto de fundação da companhia divulgado, em 1941, na imprensa e redigido por Arnaldo de Farias e Alinor Azevedo. Este manifesto propunha que a Atlântida deveria produzir continuamente filmes brasileiros de qualidade. A produção em série é que asseguraria ao cinema nacional a continuidade da produção. Os temas dos filmes a serem produzidos tinham que ser brasileiros. O manifesto e o noticiário publicado na imprensa no período, de acordo com Maria Rita Galvão e Carlos Roberto Souza, “[...] sintetizam bem a ordem de ideias que serviam de apoio à ideologia do cinema industrial” (GALVÃO; SOUZA, 1984, p. 480). Essa proposta de cinema industrial da Atlântida foi levada a cabo por um grupo fundador, que girava em torno de Moacyr Fenelon, “figura chave” do início da Atlântida, de acordo com Galvão e Souza. Neste grupo, devem ser incluídos, ainda, os nomes de José Carlos Burle, Alinor Azevedo e Edgar Brasil. A Atlântida foi assunto no meio cinematográfico e representava uma “nova esperança para o futuro cinema nacional” (GALVÃO; SOUZA, 1984, p. 480), conforme assinala Galvão e Souza.

À vista disso, cabe indagar: o que atrai Carlos Diegues para o projeto inicial da Atlântida levada a cabo por Moacyr Fenelon e o grupo fundador da companhia?



RELICI

49

Os principais traços da companhia, nesse período, podem ser sintetizados: o primeiro filme da Atlântida foi *Moleque Tião*, que se baseava na biografia do ator Sebastião Prata (Grande Otelo¹⁵). Nesse prisma, tomando por base o circuito exibidor montesclareense, cabe ressaltar que esse filme foi bem recebido pelo público e pela crítica, sendo o único, a título de exemplo, exibido em Montes Claros entre 1941 e 1946 (CARVALHO, 2009). De acordo com Galvão e Souza, a temática do filme apontava para uma “tendência até então difusa no cinema brasileiro de pré-neorealista expressa na preocupação de enraizamento social dos filmes na realidade carioca”. Além do mais os integrantes da companhia, após o sucesso de *Moleque Tião*, estavam em busca de temas populares, na via da crônica de costumes, e entendiam que a ideia de qualidade estava associada com o baixo custo das produções, com a produção simples, despretensiosa e rápida. Galvão e Souza assinalam, ainda, o trabalho artesanal da companhia, a não especialização técnica e o desprendimento dos seus integrantes presentes no fato de que a Atlântida não fazia dos “estúdios e equipamento um mito” (GALVÃO; SOUZA, 1984, p. 481-482).

Baixo orçamento das produções, a temática social, e o desprendimento dos estúdios e equipamento não eram ideais distantes dos integrantes do Cinema Novo, movimento cinematográfico que representou, de acordo com Randal Johnson (1993), mais do que um novo começo para o cinema brasileiro, pois esse movimento defendia um novo papel social para o cinema, já não mais entendido como mero entretenimento, mas como “fator social de mudança da realidade” (JOHNSON, 1993, p. 32).

Diante de tal pretensão dos integrantes do movimento Cinema Novo, do qual fazia parte Carlos Diegues, o projeto inicial da Atlântida parecia atrair maior atenção.

15 De acordo com Glauber Rocha, *Moleque Tião*, constituiu a “pedra de toque [...] do cinema novo” Cf. ROCHA, 2003. p. 101-102.



RELICI

50

Foi nesse período que a Atlântida, conforme salienta Galvão e Souza (1984), descobriu a “mina de ouro” ao associar em diversas produções, os comediantes Grande Otelo e Oscarito: *O Fantasma por Acaso* (1946), *Este Mundo é um Pandeiro* (1947), *É com Esse que eu vou* (1948), *Falta Alguém no Manicômio* (1948), e *O Caçula do Barulho* (1949) são alguns dos filmes desta fase da companhia.

O sucesso comercial desses filmes chamou a atenção do comércio cinematográfico, sobretudo de Luís Severiano Ribeiro, exibidor proeminente nos anos 1940, que, interessado também na exibição compulsória de longas-metragens nacionais, adquiriu as cotas da companhia carioca, tornando-se o seu maior acionista, e terminou por demitir Moacyr Fenelon, e, posteriormente, outros integrantes da empresa. Nessa experiência, observa-se a união entre o comércio cinematográfico e a indústria que seria responsável pela consolidação do gênero cinematográfico da chanchada, filmes que se aproveitavam das “tradições do circo, do mambembe, do teatro de revista, do rádio, do anedotário próximo à crônica de costumes, [e] do espírito carioca”, segundo Galvão *et al* (1984, p. 483). Parece acertado que, nessa outra fase da companhia, o “projeto original” de sua fundação, a que se refere Carlos Diegues, tenha tomado outro rumo, visão que é compartilhada também pela historiografia do cinema brasileiro que encara a entrada do exibidor carioca na produção de filmes da Atlântida como um desvio na qualidade das películas, bem como a garantia da projeção delas nas telas dos cinemas:

Com a entrada de Luís Severiano Ribeiro para o campo da produção, a situação do cinema brasileiro – ou pelo menos do cinema que ele produz – se modifica radicalmente: os filmes feitos, qualquer que seja a qualidade (a preocupação com a qualidade é relegada a segundo plano, com a saída do grupo inicial da Atlântida), têm exibição garantida (GALVÃO; SOUZA, 1984, p. 483).

Cabe assinalar que o público das chanchadas provavelmente não compartilhava da mesma opinião que os historiadores e os cineastas no que diz respeito ao questionamento da qualidade dos filmes. A título de novo exemplo cabe



RELICI

51

ressaltar que entre os anos de 1941 e 1950 a proporção de películas nacionais exibidas em Montes Claros elevou-se para 1,1% da produção nacional daquele período, se comparadas com as duas décadas anteriores (0,9% e 0,7%), como pode ser visto na Tabela I.

TABELA 1 – Quantitativo de filmes nacionais produzidos no Brasil e exibidos na cidade de Montes Claros (1921-1960)

ANO	FILMES NACIONAIS PRODUZIDOS NO BRASIL (1)	FILMES NACIONAIS EXIBIDOS EM MONTES CLAROS (2)
1921-1930	1088	09
1931-1940	3091	22
1941-1950	1924	21
1951-1960	1797	141

(1) Inclui curtas, médias e longas-metragens. (2) Inclui curtas, médias e longas-metragens.

Fonte: SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de Filmes Brasileiros**: longa-metragem. São Paulo: Ed. do Autor, 2002; _____. **Dicionário de Filmes Brasileiros**: curta e média-metragem. São Bernardo do Campo: Ed. do Autor, 2006; CARVALHO, Jailson Dias. **Filmografia da exibição cinematográfica em Montes Claros**: registros de filmes nacionais em salas de cinema. Montes Claros: Unimontes, 2009.

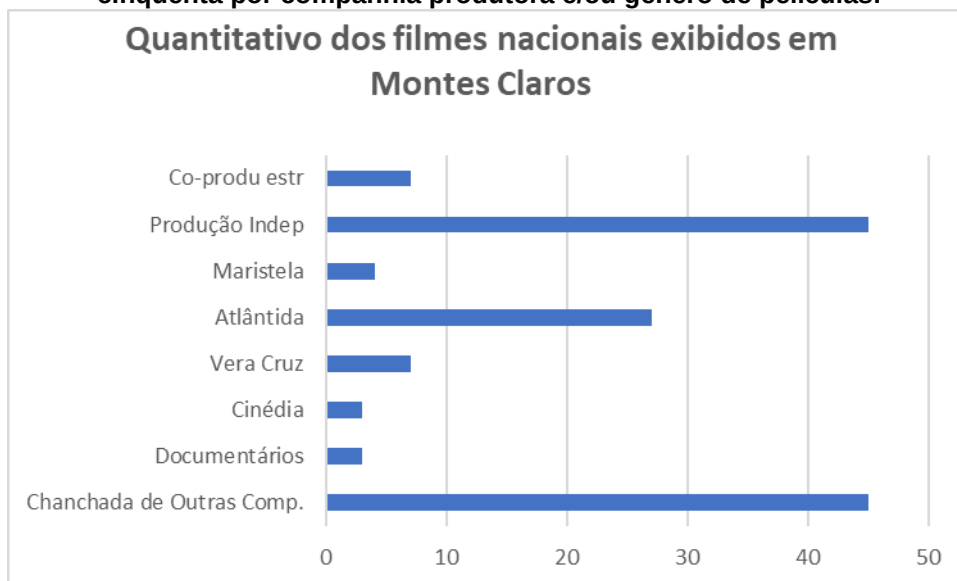
E não há como negar que o sortimento do mercado cinematográfico com a chanchada foi responsável pelo aumento da exibição de películas brasileiras na cidade, aliado ao fato de que, na metade daquela década, o município passou a contar com duas novas salas exibidoras (CARVALHO, 2010). E no período seguinte, entre 1951 e 1960, a exibição dos filmes nacionais na cidade experienciou um expressivo aumento – 7,9% da produção cinematográfica brasileira, ou 141 filmes de um universo de 1.797 películas fabricadas. Tal número expressa uma melhor qualidade da produção nacional com a comercialização de películas dos grandes estúdios brasileiros (Vera Cruz, Maristela, Cinédia, Atlântida) e da produção independente de outras produtoras, como se pode observar no Gráfico I; denota, ainda, a consolidação do circuito exibidor em Montes Claros, sendo que, naquele período, a cidade contou com cinco salas exibidoras; e, sem dúvidas, a difusão e comercialização dos filmes da chanchada na cidade mostra que o público acolheu aquele gênero do cinema nacional.



RELICI

52

Gráfico 1 – Quantitativo dos filmes nacionais exibidos em Montes Claros na década de cinquenta por companhia produtora e/ou gênero de películas:



Fonte: Elaborado a partir de CARVALHO, Jailson Dias. **Filmografia da exibição cinematográfica em Montes Claros:** registros de filmes nacionais em salas de cinema. Montes Claros: Unimontes, 2009.

Nomeiam-se como produção independente, no Gráfico 1, aqueles filmes de diversificada classificação, finalizados por companhias produtoras (Unidas, Cinedistri, por exemplo) e autores como Eurides Ramos, Nelson Pereira dos Santos, Luiz de Barros, J. B. Tanko, etc., e que foram exibidos em Montes Claros. Por outro lado, não se deve inferir que as demais companhias produtoras que constam no Gráfico 1 produziram filmes no gênero das chanchadas ou exclusivamente neste formato¹⁶, o que se pretende é permitir um quadro geral de toda produção exibida na cidade e compará-la com a chanchada, e partir deste painel estabelecer inferências em relação às “linhas de coerência”. O Gráfico 1 mostra que, apesar da produção

¹⁶ Como exemplo, basta citar que a Atlântida não produziu somente chanchadas. Realizou filmes que não se classificam neste gênero como também documentários no formato de curtas e de longas-metragens: o documentário em longa-metragem, *Brasil desconhecido* (1947-1951), da Atlântida, por exemplo, foi exibido em Montes Claros em 1952. Este documentário foi incluído no cômputo geral de filmes produzidos pela Atlântida e exibidos na cidade. Cf. CARVALHO, 2009. p. 236.



RELICI

53

independente de filmes nacionais representar 32% dos filmes exibidos em Montes Claros na década de cinquenta, o índice de filmes da Atlântida, incluindo a chanchada, um documentário e um ou outro filme sem classificação de gênero, e acrescido da produção de chanchada de outras companhias, significou 51% dos filmes brasileiros exibidos no município. Mais da metade dos filmes exibidos ali, na década de cinquenta, se basearam no gênero da chanchada. Além do mais, é significativo o fato de que uma única companhia – a Atlântida – tenha sido responsável por cerca de 19,4% dos filmes exibidos na cidade norte-mineira na década de cinquenta.

Ora, cabe indagar, em face do quadro da exibição descrito anteriormente, por que somente o “projeto original” da Atlântida caberia nas “linhas de coerência” estabelecidas por Carlos Diegues?

Um traço marcante da nova fase da Atlântida foi a entrada mais agressiva do exibidor Severiano Ribeiro para a produção. A posição de Diegues, em todas as “linhas de coerência” por ele sugeridas, reside em omitir justamente o papel da exibição como momento importante do processo cinematográfico constituído por um tripé que se articula (produção-distribuição-exibição). A omissão de Diegues ante a exibição se aproxima, por sua vez, da primeira fase do movimento Cinema Novo, na qual, conforme assinala Randal Johnson (1993, p. 19), o exibidor era visto como um inimigo.

Àquele cenário de crise da produção do cinema brasileiro, anterior aos anos 1990, já descrito, assinalado pela inflação alta, o declínio da renda dos espectadores, o encarecimento da produção das películas, o favoritismo estatal da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme, 1969-1990), o descumprimento da legislação acerca da exibição compulsória de filmes nacionais de parte dos exibidores e o esgotamento dos gêneros cinematográficos, Randal Johnson acrescentaria que a crise do cinema nacional ia além de “meras considerações



RELICI

54

econômicas”. Tratava-se da bancarrota de um modelo de produção calcado no Estado que estava em jogo, não originário de uma visão de longo prazo do cinema nacional, legando, ao contrário, uma posição autoritária em relação ao setor da exibição:

[...] a crise representa a bancarrota do modelo de produção cinematográfica calcado no Estado que levou o cinema brasileiro a alcançar, em meados da década de 70, níveis de sucesso realmente notáveis; um modelo que não se originou de uma visão de longo alcance do futuro do cinema brasileiro e que era, em muitos aspectos particulares, autoritária, especialmente em relação ao setor da exibição [...] (JOHNSON, 1993, p. 34).

Randal Johnson assinala que a maior parte dos filmes nacionais inscritos naquele modelo de produção foram distribuídos nos Estados Unidos, porém tal modelo não conseguiu, “[...] reconciliar as responsabilidades culturais e industriais do Estado” em relação ao cinema nacional e concorreu para a “queda meteórica da indústria cinematográfica brasileira durante os últimos anos” (JOHNSON, 1993, p. 34).

De acordo com Randal Johnson, a mudança da política estatal com relação ao cinema brasileiro no início dos anos 1970, que, por sua vez, fez parte de outras iniciativas culturais do general Ernesto Geisel (1974-1978), falhou devido à natureza clientelista, ao modelo de cinema de autor, e ao anti-industrialismo do Cinema Novo:

[A] natureza clientelista, [...] levou a atender as demandas de clientes que ocupavam postos dominantes no campo cinematográfico em vez de responder às reais necessidades da indústria e fornecer apoio infraestrutural que poderia ter fortalecido a indústria como um todo. [...] As raízes de tal orientação podem ser encontradas na insistência do Cinema Novo (e, por extensão, do cinema brasileiro) num modelo de prática cinematográfica de *autor* e no anti-industrialismo da primeira fase do movimento, fatores que contribuíram para um acentuado aumento da hostilidade entre os setores de produção e exibição (JOHNSON, 1993, p. 35, grifo do autor).

Este teria sido um dos paradoxos do cinema nacional, ratifica Randal Johnson: um cinema altamente criativo, como foi o Cinema Novo, aliado a um



RELICI

55

regime autoritário – o apoio governamental à indústria cinematográfica proveniente de um regime militar.

Data dos anos 1930 o início da atuação do Estado no sentido de apoiar o cinema nacional mediante uma legislação que previa a exibição compulsória do filme “natural” nos cinemas. Entretanto, especialmente a partir de 1964, assinala Randal Johnson, o papel do Estado assumiria outra natureza, de regulador de forças do mercado para:

agente ativo e força produtiva na indústria, principalmente através de seus vários programas de financiamentos para a produção de filmes (empréstimos a juros baixos, adiantamentos sobre a distribuição e coprodução com companhias privadas (JOHNSON, 1993, p. 36).

É a partir de 1974 que se observa uma reorientação da política do Estado em relação ao cinema. O programa de financiamento da produção de filmes por intermédio da Embrafilme, em vigor a partir de 1974, que substituiu gradualmente o programa de empréstimos da empresa, implicou a atuação do Estado na produção de películas, custeando em 30% o valor das produções apresentadas sobre a forma de projetos ao órgão estatal. A Embrafilme poderia, eventualmente, adiantar 30% sobre a distribuição cobrindo 60% dos custos de produção de um filme. No final de 1970 a Embrafilme chegou a custear em 100% do valor das películas.

Essa reorientação da política estatal de assistência financeira do Estado em relação à indústria exacerbou as posições conflitantes entre os cineastas brasileiros, sendo que duas delas se destacaram, conforme demonstra Randal Johnson: “[...] o papel do Estado encarado cultural ou comercialmente, e a visão “independente” *versus* a visão concentracionista do modelo industrial adequado que o Estado deveria apoiar” (JOHNSON, 1993, p. 39).

Do ponto de vista do Estado cultural, estavam aqueles cineastas que queriam o seu apoio para os filmes com base em sua importância cultural. Outra



RELICI

56

posição dos cineastas previa que o Estado deveria, ao contrário, apoiar os projetos de filmes com o perfil potencial de comercialização.

Havia, pois, entre os cineastas brasileiros, uma cisão entre aqueles que acreditavam no valor comercial e aqueles que apostavam no perfil cultural dos filmes. A Embrafilme, ratifica Randal Johnson, tentou agradar a ambas posições, e aí residiu o problema, de acordo com a sua interpretação.

Cabe lembrar que entre os cineastas “independentes” estavam aqueles que não possuíam uma estrutura comercial consolidada e com poucas fontes de financiamento de produção além do Estado. Embora não se opusessem a fazer filmes de sucesso de bilheteria, assinala Randal Johnson, os cineastas “independentes” compreendiam o sucesso comercial “como um fator secundário comparado à relevância cultural ou social” dos filmes. A Embrafilme tendia a apoiar estes cineastas “independentes”, pois financiava “projetos individuais mais do que companhias produtoras” (JOHNSON, 1993, p. 40) de acordo com Randal Johnson.

O grupo concentracionista, por sua vez, na década de 1970, conquistou força e poder dentro da Embrafilme. Detinha uma posição contrária aos “independentes”. O grupo era proprietário de produtoras de tamanho médio com relativo alcance para filmar. Produziam vários filmes por ano, e pressionaram, de acordo com Randal Johnson, a estatal

[...] para que adotasse uma postura mais empresarial que levasse a um aumento de acumulação de capital na indústria. Como instrumentos para esse fim, eles favoreciam a concentração dos recursos da Embrafilme nuns poucos filmes com forte potencial comercial (JOHNSON, 1993, p. 40).

Conforme demonstra Randal Johnson, esse quadro de tensões de natureza clientelista desencadeou uma ausência de direção da empresa estatal. A Embrafilme tentou ser “coisas demais para gente demais” e fez “poucas coisas tão bem como poderia ter feito sob circunstâncias diferentes e com diferentes princípios de operação” (JOHNSON, 1993, p. 40).



RELICI

57

O programa de coprodução da Embrafilme melhorou a qualidade do cinema brasileiro, este fato é inegável, contudo, inflou os custos da produção cinematográfica brasileira, e a estatal e o Conselho Nacional de Cinema (Concine) nada fizeram para melhorar e fortalecer a infraestrutura da indústria, sendo que o foco desses órgãos estatais era a produção e a distribuição, e a exibição, por exemplo, não recebeu o apoio necessário.

Randal Johnson salienta que uma das atribuições da Embrafilme era atender às necessidades do setor exibidor, entretanto a empresa recusou-se a “[...] desviar fundos da produção e não ofereceu sequer subsídios ou empréstimos a juros baixos para ajudá-los a renovar seus equipamentos e salas de espetáculo” (JOHNSON, 1993, p. 44). O resultado foi o declínio da renda do setor e o fechamento de diversas casas de espetáculos.

O historiador norte-americano assinala mais um paradoxo do Cinema Novo presente no fato de que o movimento conseguiu estabelecer uma aliança com um governo autoritário, porém não efetuou uma reaproximação com o setor de exibição. Alguns fatores contribuíram para esse distanciamento, que reverbera, a nosso ver, por exemplo, nas “linhas de coerência” de Carlos Diegues e na omissão do setor exibidor na sua proposta.

O movimento Cinema Novo propunha uma nova definição para o papel social do cinema, de acordo com Randal Johnson, que não seria uma mera “forma de entretenimento mas um modo de intervenção artística e cultural¹⁷” (JOHNSON, 1993, p. 32) na sociedade brasileira. Essa postura do movimento presumia uma

17 Essa postura inicial do movimento é interpretada por Randal Johnson como anti-industrialista, cabendo ressaltar que mais de um autor – Maria Rita Galvão, por exemplo, notou este caráter presente no movimento Cinema Novo: “O Cinema Novo retoma a oposição cinema industrial *versus* cinema arte/cultura/educação/etc. [...], mas tentará escapar à contradição abolindo inteiramente um dos termos: pelo menos de início o seu repúdio ao cinema empresa é total. O anti-industrialismo dos novos cineastas se manifesta exemplarmente em alguns textos de Gustavo Dahl”, que chegou a afirmar que “o cinema, antes de ser uma indústria, é uma arte.” Cf. GALVÃO, 1983. p. 209 (Grifo do autor).



RELICI

58

nova atitude face ao desenvolvimento da indústria nacional fundamentada na rejeição ao modelo de estúdio e na “insistência na importância de um modelo de *autor*” (JOHNSON, 1993, p. 44, grifo do autor).

Conforme delineou Randal Johnson, o Cinema Novo rejeitou o sistema de estúdio, uma vez que o enxergava como um modelo proveniente da “metrópole”, tributário por definição à falsificação da realidade, distinto, porém, do “cinema de autor” mais caracterizado pela liberdade de expressão e devotado à verdade. Ademais, essa postura do movimento, que pressupunha uma nova inserção social do cinema na conjuntura brasileira, uma nova atitude com relação à estética, uma “estética da fome”, e que privilegiava ideias “acima da perfeição técnica, política acima do potencial comercial” dos filmes, de acordo com Randal Johnson (1993), contribuiu para mais um paradoxo do movimento.

O movimento Cinema Novo, embora se opusesse às formas tradicionais de produção e às formas estéticas informadas por elas, não se empenhou em criar circuitos exibidores alternativos ou paralelos que lhes possibilitassem veicular os seus filmes. Ao contrário, fizeram uso dos circuitos exibidores estruturados para os filmes estrangeiros que tanto criticavam. Dessa forma, os filmes gerados pelo movimento, por apresentarem uma proposta estética inovadora, ao serem exibidos nos circuitos tradicionais, encontraram resistências de dois lados: de parte do público, que não entendia a proposta, posto que estava acostumado ao cinema estrangeiro, e dos exibidores, relegando os cineastas a uma excessiva dependência dos distribuidores e exibidores devido à inexistência de formas alternativas de financiamento da produção. Assim, o cineasta, ficou dependente do financiamento estatal para produzir os filmes e subordinado aos ditames do mercado para exibir ou não suas películas. Decorre desse sutil contexto o papel de vilão a que muitas vezes foi erigido o exibidor pelos cineastas e produtores, com o qual, nas palavras de



RELICI

59

Randal Johnson, “nenhum diálogo era possível¹⁸” (JOHNSON, 1993, p. 47-48), ou a sua omissão no discurso dos historiadores e diretores, tais como o de Carlos Diegues, por exemplo, e a sua proposta das “linhas de coerência”.

Se a exemplo do conceito de “ciclo” as “linhas de coerência” se mostram problemáticas, cabe retomar, entretanto, a metáfora atribuída por Jean-Claude Bernardet para se referir ao isolamento dos “ciclos regionais” na obra *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, segundo a qual, afirma: “O ciclo é uma ilha no tempo e no espaço” (BERNARDET, 1979, p. 86-87). É lícito supor que o caráter isolado que assumem os “ciclos regionais” nos escritos de Jean-Claude Bernardet seja tangenciado por elementos positivos e negativos.

No polo negativo, o “ciclo é uma ilha” de produção nos mais afastados lugares que não mantêm contato algum entre si. Por sua vez, no outro polo, o “ciclo” denota uma vitalidade da produção no Brasil capaz de abranger outros períodos e locais, fato que não pode mascarar a situação de forte centralização da produção dominada pelo eixo Rio-São Paulo, responsável pela “diáspora em direção ao centro” de cineastas e produtores.

É oportuno, contudo, entender a vitalidade dos “ciclos regionais” à luz de outra matriz reflexiva. Os “ciclos regionais” assumem, nos estudos históricos do cinema brasileiro, ou melhor, em Jean-Claude Bernardet, sobretudo na obra *Cinema*

18 Randal Johnson defende a opinião de que existe um “antagonismo aberto” na relação entre o setor de produção e de exibição que remonta aos primórdios do cinema brasileiro, e, mesmo na década de 1930, tal antagonismo estaria presente no combate dos exibidores à reserva de mercado para os filmes brasileiros. Não compartilhamos da mesma opinião, sobretudo porque na década de 1930 não estava claro para homens como Adhemar Gonzaga a proposta de limitação da importação de filmes estrangeiros. De acordo com Bernardet, Gonzaga era contrário à fixação de quotas para a importação de filmes estrangeiros em virtude da insuficiência da produção nacional. Ao passo que Mário Behring, diretor de *Cinearte*, defendia a posição de que “a nossa indústria nascerá do desenvolvimento do comércio importador”. Para ambos, o desenvolvimento do ramo da exibição era um sinal do progresso do país. Portanto, neste primeiro momento, observa-se que o pensamento industrial cinematográfico brasileiro se apresenta de modo contraditório. Nada de vilão: o exibidor é um amigo! Cf. BERNARDET, 1979, p. 35-40.



RELICI

60

brasileiro: propostas para uma história, a condição de uma crítica ou nova alternativa descentralizadora contraposta à ação concentracionista ou centralizadora da produção no eixo Rio-São Paulo, levada a cabo na metade dos anos 1970 pela Embrafilme. A história do cinema brasileiro nesse período evidenciaria, então, a luta política do momento, em que os “ciclos regionais” dos anos 1920 e 1930 se alçam à distinção de exemplos a serem reprisados, pois, se notabilizaram pela descentralização da produção “fora” do “centro”. Alguns indícios apontam para a viabilidade dessa matriz reflexiva.

Antes, porém, faz-se necessária a caracterização das fases da Embrafilme, pois cumpre o objetivo de constituir um painel em vias de possibilitar localizar o texto, *Abrir as lentes* (MOURÃO, 2007, s.p), do crítico e historiador Jean-Claude Bernardet, que traça o paralelo entre os “ciclos regionais” e a política centralizadora da produção da Embrafilme nos anos 1970.

A Embrafilme pode ser dividida em três fases distintas. A primeira, conforme assinala André Gatti (GATTI, 2000, p. 212-216), inicia-se, em 1969, com a instalação da empresa, e encerra-se, em 1974, caracterizando-se pela busca por uma definição dos rumos que esta organização deveria tomar. A segunda fase, de 1974 a 1985, pauta-se pela transição para o crescimento. É nesse período, sob a gestão de Roberto Farias, que a Embrafilme amplia suas propostas (novas normas de coprodução de filmes, concessão de avanços de bilheteria sobre filmes brasileiros em distribuição) e os seus poderes (extinção do Instituto Nacional de Cinema e absorção de suas atividades, acumulação de papéis culturais, industriais e comerciais, concomitantemente). E a última fase, de 1986 a 1990-1991, foi marcada pelo esvaziamento político e econômico da empresa que, por esse lado, significou a exaustão de um projeto para o cinema brasileiro.



RELICI

61

Portanto, o texto do crítico e historiador Jean-Claude Bernardet foi publicado no jornal *Movimento* em 06 de outubro de 1975, durante a expansão dos poderes da Embrafilme, que na época contava com uma maior dotação orçamentária.

Cumprir notar a pequena passagem que insere o leitor do jornal *Movimento* ao teor do artigo, e pela qual o autor constata serem os “ciclos” a expressão de momentos criativos fora do eixo Rio-São Paulo e que necessitariam ser reprisados: “Hoje existe muito pouco de cinema brasileiro fora do eixo Rio-São Paulo. Mas muitos de seus momentos mais criativos ocorreram quando a produção se ampliou para fora desse círculo. Como repetir o impulso?” (MOURÃO, 2007, s.p.)

O argumento inicial de Jean-Claude Bernardet é justamente este – a constatação da inexistência da produção fora do eixo Rio-São Paulo. Naquele momento, de acordo com o autor, poucos filmes nacionais – de ficção, diga-se de passagem – teriam sido finalizados fora daquele eixo. Determinados grupos de cineastas na Bahia, Paraíba e Minas Gerais já não existiam mais; tal conjuntura era caracterizada por Bernardet por um “massacre” (MOURÃO, 2007, s.p.). Cabe assinalar que esse mesmo argumento foi utilizado na obra *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, sendo que ali se referia a essa extinção denominando-a de “autênticos massacres culturais” (BERNARDET, 1979, p. 88). Em vista disso, a descentralização da produção cinematográfica no Brasil se impunha, e os “ciclos regionais” constituíram o exemplo criativo e político a ser perseguido, pois se notabilizaram pela realização de películas em Pernambuco, Rio Grande do Sul, Guaranésia e Cataguases. Observa-se, porém, que Bernardet emprega, para reportar-se à descentralização criativa da produção, os “ciclos regionais” fora do eixo Rio-São Paulo, em um fragmento de uma entrevista concedida por Paulo Emílio Salles Gomes a um jornal de Salvador. Nesse fragmento, Salles Gomes (apud BERNARDET in: MOURÃO, 2007, s. p.) relacionava os “ciclos regionais” a um



RELICI

62

movimento semelhante de criação ocorrido na história da literatura brasileira e, sem dúvida, ele alude à “ficção regionalista” dos anos de 1930:

O aparecimento de Humberto Mauro está ligado à onda de ciclos regionais, localizados também na história da literatura no Brasil. Quando a criação escapa da polarização, ela se enriquece, se renova, ganha dimensões outras, trazendo dentro de si algo de permanente para a cultura do filme brasileiro (apud BERNARDET in: MOURÃO, 2007, s. p.).

Cumprir notar, na argumentação de Paulo Emílio, uma dicotomia presente na oposição dos termos centro-região, bem como uma simplificação exagerada em expressões como esta, “[...] Há uma diferença considerável entre a fita feita por baiano e o filme de paulista rodado na Bahia” (apud BERNARDET in: MOURÃO, 2007, s. p.), para justificar os “ciclos regionais” como requisito significativo da descentralização da produção cinematográfica no Brasil.

De acordo com Alfredo Bosi, as décadas de 1930 e 1940 serão lembradas como a “era do romance brasileiro” (BOSI, 1974, p. 438). É nesse período que parece espelhar-se Paulo Emílio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cumprir concluir, entretanto, que os “ciclos regionais” do cinema brasileiro conservaram três objetivos no plano do discurso de Jean-Claude Bernardet: 1) serviram como contraponto à política centralizadora da Embrafilme, que cerceava o veio criativo dos cineastas que não pertenciam ao eixo Rio-São Paulo; 2) representaram uma tradição para o cinema brasileiro na qual os cineastas poderiam se apoiar ao realizar seus filmes; 3) e significaram um momento de criação semelhante àquele observado na literatura brasileira nos anos 1930 e 1940, caracterizado por um panorama literário marcado, conforme assinala Alfredo Bosi, pela “*ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna*” (BOSI, 1974, p. 434, grifo do autor), e, nesse sentido, os “ciclos regionais” do cinema



RELICI

63

brasileiro assumem uma posição de destaque na história do cinema brasileiro inscrita naquela época de centralização da produção, e, ao serem relacionados a esse panorama da literatura brasileira tão representativo das letras nacionais, se alçam a uma condição de veneração a ser perseguida e reprisada.

Decorrem, diante destes objetivos assinalados, portanto, os polos distintos a que nos referimos a respeito da posição ambígua de Bernardet ante aos “ciclos regionais” na obra *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Os “ciclos” se apresentavam como negativos, visto que não conservaram qualquer contato entre si, e daí a metáfora: “o ciclo é uma ilha no tempo e no espaço” (BERNARDET, 1979, p. 86-87). E, no polo oposto, os “ciclos regionais” configuravam uma vitalidade da produção presente tanto na história do cinema brasileiro nos anos 1920 e 1930, quanto nos anos 1960 e 1970, e, assim, o conceito não poderia ser rechaçado naquele momento, pois representava um veio criativo venerável que necessitava ser retomado.

Por conseguinte, a narrativa que assumiu essa história a que se filia Bernardet privilegiou os cineastas, as películas e os produtores, em suma, traduziu-se também por uma narrativa panorâmica, que repercutiu em seu discurso o privilégio da produção dos seus principais historiadores e inspiradores, como Paulo Emílio Salles Gomes, por exemplo, e que representou uma resposta ao mercado açambarcado pela fita estrangeira.

O principal crítico e historiador dessa noção de história calcada na produção, Jean-Claude-Bernardet, não conseguiu esquivar-se do apelo que a produção lhe endereçou, sobretudo remetido pelos “ciclos regionais” de fomento de películas que irromperam pelo país em diferentes épocas e cidades, pois a afirmação da tradição do cinema nacional, a luta política em torno da descentralização da produção de películas nos anos 1970, e a emergência dos “ciclos” relacionados ao movimento literário significativo da história da literatura brasileira, nos anos de 1930 e 1940,



RELICI

64

foram mais decisivos e reverberaram em seus principais textos de história do cinema nacional.

Cabe concluir que o conceito de “ciclo regional” do cinema brasileiro foi rechaçado por Jean-Claude Bernardet na obra *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, e a ele foram opostas as “linhas de coerência” estabelecidas pelo cineasta Carlos Diegues. Contudo, nenhum deles pautou-se por articular a exibição às outras esferas a que se resume o processo cinematográfico. Ao contrário, verificou-se que a posição do movimento Cinema Novo e de resto Carlos Diegues diante dos exibidores, por um lado, dificultou uma aproximação entre a produção e o setor da exibição tão requerida nos dias de hoje, resultando na visão estreita do seguimento como vilão do cinema brasileiro, já por outro lado, o movimento não se empenhou em criar circuitos exibidores alternativos e fontes de financiamentos que não fossem exclusivamente estatais, sendo que esta posição do movimento e dos cineastas também reverbera na história do cinema brasileiro que entende o cinema nacional até a primeira cópia, o “resto é outros quinhentos” (BERNARDET, 1995, p. 27).

REFERÊNCIAS

AUTRAN, ARTHUR. O pensamento industrialista de Paulo Emilio Salles Gomes. In: MACHADO JR., Rubens *et ali* (Org.). **Estudos de Cinema**. São Paulo: Annablume/Socine, 2007. (Estudos de Cinema-Socine, VIII). p. 285-293.

_____. Prefácio à segunda edição de **Cinema brasileiro**: proposta para uma história. In: BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. 2 ed. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 2009. p. 08-16.

_____. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. **Revista Alceu**, v.10, n. 20, p. 116-125, Jan/Jun de 2010.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. (Cinema, v. 3).



RELICI

65

_____. **Cinema Brasileiro:** propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. (Coleção Cinema; v.7).

_____. Acreditam os brasileiros nos seus mitos? In: **Revista USP**. São Paulo: USP, 1993, n. 19. p. 16-23.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: ANNABLUME, 1995. (Coleção E; 2).

_____. Abrir as lentes. In: MOURÃO, Maria Dora *et al* (Orgs.). **Jean-Claude Bernardet:** uma homenagem. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Cinemateca Brasileira, 2007. s.p.

_____. **Cinema Brasileiro:** propostas para uma história. 2 ed. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 2009.

BOSI, Alfredo. Tendências contemporâneas. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1979.

CARVALHO, Jailson Dias. **Filmografia da exibição cinematográfica em Montes Claros:** registros de filmes nacionais em salas de cinema. Montes Claros: Unimontes, 2009.

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

CERTEAU, Michel de. Primeira Parte: As Produções do Lugar. In: **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p. 31-119.

COELHO, Teixeira. Para não ser alternativo no próprio país. In: **Revista USP**. São Paulo: USP, 1993, n. 19. p. 6-15.

DIEGUES, Carlos. Ciclos ou crises. In: **Cinema brasileiro:** ideias e imagens. Porto Alegre: UFRGS/MEC/SESu/PROED, 1988. p. 96-100.

GALVÃO, Maria Rita. Nacional-popular. Nacional-popular? In: _____.; BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema repercussões em caixa de eco ideológica:**



RELICI

66

as ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983. p. 131-266.

._____; SOUZA, Carlos Roberto. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris (Org.). **História Geral da Civilização Brasileira**. São Paulo: Difel, 1984. T. III, v. 4. p. . 462-500.

GATTI, André. EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes S. A.). In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe A. de (Org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000. p. 212-216.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1980.

JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990. In: **Revista USP**. São Paulo: USP, 1993, n. 19. p. 30-49.

MOURÃO, Maria Dora *et al* (Org.). **Jean-Claude Bernardet**: uma homenagem. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Cinemateca Brasileira, 2007.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. 2ª Ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de Filmes Brasileiros**: longa-metragem. São Paulo: Ed. do Autor, 2002.

._____.**Dicionário de Filmes Brasileiros**: curta e média-metragem. São Bernardo do Campo: Ed. do Autor, 2006.

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

._____. A morte e as mortes do cinema brasileiro e outras histórias de arrepiar. In: **Revista USP**. São Paulo: USP, 1993, n. 19. p. 50-57.

SOUZA, Julierme Sebastião Moraes. A historiografia clássica do cinema nacional e a *Bela Época* do cinema brasileiro: a influência de Paulo Emílio Salles Gomes. Disponível em: **Fênix Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v.7, n. 3, p. 1-19, set-out-nov-dezembro. 2010. Disponível em:



RELICI

67

http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Artigo_07_Julierme_Morais.pdf. Acesso em: setembro de 2019.

._____. **Eficácias política de uma crítica:** Paulo Emílio Salles Gomes e formação de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

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

XAVIER, Ismail. **Sétima arte:** um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Debates, 142).