

O encontro entre Jean-Claude Bernardet e Maria Beatriz Nascimento: evidências e complexidades de um diálogo sobre raça e classe no cinema brasileiro (1960-1980)

Resumo: Este artigo propõe evidenciar e historicizar a relevância e complexidade do encontro entre as ideias do crítico Jean-Claude Bernardet (1936-2025) e da historiadora, poeta e acadêmica-militante negra Maria Beatriz Nascimento (1942-1995). Conforme defendemos em nossa tese de doutorado (em finalização), a crítica de Nascimento ao filme *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976), publicada no jornal *Opinião*, em 1976, adensou, em termos raciais e de gênero, o debate público inaugurado por Bernardet a respeito das relações entre o lugar social (de classe) de cinemanovistas e as narrativas estético-discursivas de seus filmes. Um diálogo entre as perspectivas desses dos intelectuais ocorreu presencial e publicamente durante o Seminário Cinema e Descolonização, realizado pela SECNEB (Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil) em janeiro de 1981, na cidade de Salvador. É feita, então, uma análise (de forma inédita frente à defesa exposta) da importância e das nuances desse encontro descrito no texto “Cinema e Descolonização”, de Ismail Xavier, publicado na *Revista Filme e Cultura* número 40, de 1982.

Palavras-chave: cinema brasileiro; Maria Beatriz Nascimento; Jean-Claude Bernardet; classe; raça; gênero.

O encontro entre Jean-Claude Bernardet e Maria Beatriz Nascimento: evidências e complexidades de um diálogo sobre raça e classe no cinema brasileiro (1960-1980)

Este artigo tem como objetivo demonstrar e analisar fatos históricos que sustentam parte importante da hipótese¹ de nossa pesquisa de doutorado em andamento na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo: a compreensão de que as perspectivas sobre qualidade de representação dos negros e da história negra no cinema brasileiro da década de 1970 defendidas pela historiadora, militante e poetisa negra Maria Beatriz Nascimento (1942-1995) em diferentes de seus comentários críticos sobre cinema nacional à época se configuram como um adensamento de recorte racial e de gênero feito

¹ A hipótese defendida em nossa pesquisa de doutorado intitulada “O lugar de Maria Beatriz Nascimento: gênero, raça, classe e (in)determinismos do olhar fílmico no cinema brasileiro de 1970 e 1980” é de que o cinema feito por mulheres e homens negros e brancos no Brasil é mais impuro, híbrido e complexo, ou seja, mais indeterminado, do que foi e é reconhecido por receptores críticos que associam linearmente lugar social, identidade, ideologia e olhar fílmico. Porém, as associações pública e comumente feitas entre essas instâncias são explicáveis a partir da verificação de debates e anseios políticos social e historicamente situados. A historiadora, poetisa e militante negra Maria Beatriz Nascimento (1942-1995) é entendida e defendida como precursora da publicização dessas associações desde uma perspectiva interseccional (cruzando as marcações de raça, classe e gênero) no Brasil da década de 1970.

de forma inédita por uma mulher negra às perspectivas críticas sobre as formas de mobilização do povo e do (nacional) popular no cinema moderno feito por cineastas (homens, brancos, destacamos) de classe média representantes de uma então esquerda nacionalista artística, conforme as reconhecidas críticas de Jean-Claude Bernardet (Bernardet, 2009).

Propomos um avanço quanto aos primeiros entendimentos sobre a questão apresentados de forma ensaística em nosso artigo “Gauche e contemporaneíssimo: adensamentos de raça e gênero nas perspectivas críticas de Jean-Claude Bernardet sobre classes sociais e cinema brasileiro” (Nwabasili, 2024). Sendo assim, analisaremos o artigo “Cinema e Descolonização”, escrito por Ismail Xavier e publicado no número 40 da *Revista Filme e Cultura*, em 1982, a partir de preocupações que julgamos inovadoras quanto aos estudos desse importante texto: a evidência do impacto e da interlocução que a apresentação de Maria Beatriz Nascimento no evento sobre qual trata o texto de Xavier teve entre dois importantes críticos do período, José Carlos Avellar e Jean-Claude Bernardet. Sendo a interlocução com este último a que mais nos interessa, devido a sua crítica ao lugar de classe dos cineastas modernos e de sua relação com a discursividade dos filmes que se propuseram a fazer; crítica defendida por Bernardet sobretudo em *Brasil em tempo de cinema: Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*, obra publicada em 1967.

O texto de Xavier, entendido como documento histórico ao descrever os acontecimentos do Seminário Cinema e Descolonização, produzido pela SECNEB (Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil) em janeiro de 1981, na cidade de Salvador, atesta e descreve o encontro e troca de ideias entre Nascimento e Bernardet no sentido de uma confluência crítica entre ambos para uma análise finalmente conjugada dos lugares de classe e raça tanto dos autores do cinema moderno que mobilizaram o povo e o popular em seus filmes, quando das personagens presentes nessas obras.

Como será destrinchado adiante, analisamos que interação entre ambos no Seminário descrita por Xavier demonstra: 1) a consideração de Maria Beatriz Nascimento no debate público sobre o tema entre críticos do campo cinematográfico (e também entre representantes do SECNEB²) ao ser uma das expositoras convidadas pela entidade para falar

² Fundada em 1974, a SECNEB (Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil) possuiu um núcleo de cinema voltado para a realização de documentários (Carvalho, 2005).

no Seminário; 2) a comprovação de um encontro público entre a Nascimento e Bernardet pessoalmente e consequentemente entre suas perspectivas críticas a respeito da qualidade e legitimidade de representação do povo e do popular por cinemanovistas; e 3) o aceno de Bernardet, à época já autor de *Brasil em tempo de cinema: Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*, ao aporte argumentativo de Beatriz Nascimento ao colocar ele mesmo em debate questões de análise em termos raciais a partir de pontos levantados pela historiadora.

Os argumentos aqui reunidos fazem parte de nossos esforços de pesquisa para uma formulação mais complexa e racialmente diversa de parte significativa da historiografia do cinema brasileiro no que tange a centralidade do debate sobre o povo e o nacional popular em nosso cinema moderno, sobretudo conforme elaborações desse tema feitas por diferentes e importantes pesquisadores e/ou professores (Bernardet, 2009; Xavier; Ridente, 2005 ; Gerber, 1991; Cardenuto, 2018 ; Autran, ; Ramos,) da ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), de outras unidades da Universidade de São Paulo e também da Universidade Estadual de Campinas. Em outras palavras, é a nossa provocativa colaboração aos estudos do tema sobretudo na ECA-USP, onde estudamos desde nossa graduação.

Perspectiva histórica de um debate contemporâneo

Conforme argumentamos em diferentes textos nossos (NWABASIL, 2022; 2025), o contemporâneo debate “artístico-militante” ou “ativista” sobre a necessidade de maior e melhor representação e representatividade de grupos minorizados (negros, indígena, mulheres, pessoas LGBTQIAPN+) à frente e atrás das câmeras de produções audiovisuais evoca como discurso o poder das imagens sobre a construção de imaginários acerca da realidade e seu futuro, e se justifica a partir de dados como estes: segundo a pesquisa *Diversidade de gênero e de raça no audiovisual*³, divulgada pela Ancine (Agência Nacional do Cinema) em 2018, 75% dos longas-metragens brasileiros exibidos

³ Esta pesquisa, ao lado de “Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016” e de “Diversidade de gênero e raça nos longa-metragens brasileiros de 2016”, é parte de uma série de trabalhos publicados pela Ancine em 2018 que analisaram os 142 longas-metragens brasileiros lançados no circuito comercial em 2016, segundo dados do Sadis (Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição). Esses levantamentos foram feitos a partir de diversos estudos quantitativos publicados desde 2014 pelo *Gemma* (Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa), da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, sobre o gênero e a raça de realizadores do cinema comercial brasileiro.

no circuito comercial no ano de 2016 foram dirigidos por homens brancos; 19,7%, por mulheres brancas; 2%, por homens negros e nenhum por mulheres negras⁴.

Se hoje, frente aos dados e às democratizações de acesso, os debates sobre legitimidade de autoria se dão em termos de representação e representatividade de gênero e raça equânimes atrás e nas frentes das câmeras usadas para realizar produções nacionais, é necessário lembrar antes: 1) da existência da crítica feita por Maria Beatriz Nascimento ao filme “Xica da Silva” (Cacá Diegues, 1976), intitulada “A senzala vista da casa-grande”, que ao questionar, em 1976 no jornal alternativo *Opinião*, os lugares de classe, raça e gênero de Cacá Diegues e de seus colegas cinemanovistas, a nosso ver, inaugurou a colocação de uma perspectiva interseccional⁵ e feminista negra sobre o peso dos recortes de raça e gênero em filmes da época; 2) que Jean-Claude Bernardet foi, sem dúvida, uma das primeiras e raras vozes a questionar com veemência a concentração de meios para a produção cinematográfica no Brasil e os efeitos estético-narrativos e discursivos disso no cinema moderno brasileiro das décadas de 1960 e 1970.

Demonstrando, como historiadora, anseio por uma acuidade mimética para a representação da história dos negros em “Xica da Silva”, Maria Beatriz Nascimento afirma em “A senzala vista da casa-grande” que o longa-metragem propunha uma hipersexualização bestial de uma mulher negra que é personalidade histórica.

O que dizer, então, do tratamento dado à mulher negra? A Xica da Silva da História não chega a se delinear em nenhum momento do filme [...] Xica da Silva não é uma pessoa. Não ama nem o contratador. O senhor Diegues conseguiu fazê-la menor do que a literatura preconceituosa a fez. [...] A Xica da Silva dieguiana é um ser anormal, não é nem a louca da literatura. É uma oligofrênia, destituída de pensamento, incapaz de reivindicar ao nível pessoal – não me refiro ao nível político em função de sua raça – mas ao nível da reivindicação individual, como uma mulher que poderia ter nas mãos os bens que o dinheiro do seu explorador lhe proporciona. [...] Portanto, Xica da Silva vem reforçar o estereótipo do negro passível, dócil, incapaz intelectualmente, dependente do branco para pensar. [...] É mais fácil tratá-la como o mito da sexualidade aberrante que foi

⁴ Em razão das transformações sociais do século XXI, como a digitalização e a ampliação do ensino superior público no país, esses dados têm mudado constantemente. Hoje, gradativamente, aumenta-se o número de mulheres negras diretoras de longas-metragens brasileiros que estreiam em circuito comercial. Vale dizer também que o lançamento, em 2023, da pesquisa *Cinematoteca Negra*, realizada pelo Instituto NICHÔ 54 em parceria com a Cinematoteca Brasileira, reconfigura dados gerais sobre a produção audiovisual de negros no país ao mapear 1086 filmes realizados por essas diretoras e diretores no Brasil entre 1949 e 2022.

⁵ Segundo Kimberlé Crenshaw (2002), a interseccionalidade “busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação” (p. 177), como o racismo, o patriarcalismo e a opressão de classe.

desenvolvido em quatro séculos de domínio e exploração da mulher negra. Então, Xica da Silva se transforma num animal embrutecido pela fraqueza e irracionalidade. Sua erotividade nem legitima o seu poder de fato. É uma inconsequente, até nisso. (NASCIMENTO, 2018: 94-95).

Além disso, a autora argumenta no artigo que a narrativa do filme era um “desrespeito por manter os estereótipos em relação a um povo [negro]”, e atribui a escolha por esses recortes ao lugar social de classe e de homem branco do diretor e roteirista Cacá Diegues:

O senhor me faz pensar que sua classe, de acordo com sua tradição, está dentro da casa-grande jogando restos de comida na senzala. Foi o que os seus antepassados sempre tentaram fazer conosco. Se o senhor ainda não se esqueceu desse passado, ou não o critica para a compreensão da nossa realidade, por favor, nos esqueça a nós negros (NASCIMENTO, 2018: 96).

O gesto crítico de Maria Beatriz Nascimento sobre o filme de um cinemanovista em nova fase⁶ se tornam ainda mais significativo e interessante de ser investigado quando nos deparamos com observações de Bernardet e Galvão (1982) que demonstram uma abordagem histórica dos debates sobre quem podia (inclusive em termos materiais) falar sobre o povo no cinema. Segundo os autores, desde a década de 1950, o tema não se constituía como um problema, pois os cineastas associados às perspectivas da esquerda nacionalista não problematizavam o acesso específico que tinham aos meios de produção de altos custos que ditavam a complexidade técnica da, consequentemente, restritiva atividade cinematográfica – e isso mesmo após a invenção do 8mm.

Ainda na década de 1950, o único estranhamento da situação se dá por Mauro de Alencar, autor do texto “Cinema Brasileiro a serviço do povo”, exposto durante o I Congresso Nacional de Cinema, no Rio de Janeiro, em 1952. Alencar fala de um cinema

⁶ O filme “Xica da Silva” é um dos maiores exemplos das renovações propostas por cineastas membros do Cinema Novo na década de 1970 em resposta à baixa adesão do público aos filmes da primeira fase (década de 1960) do movimento vanguardista. Ferreira (2014) esmiúça esse processo na carreira de Cacá Diegues a partir de um relato do próprio diretor, que avaliou que, em uma época de proselitismo no cinema que falava de temas sociais, construir uma linguagem cinematográfica voltada para o “povo” era uma necessidade (FERREIRA, 2014). Nesse sentido, a comichade carnavalesca do filme apela a um novo ideal popular dessa nova fase do Cinema Novo. “Aparentemente, para Cacá Diegues, pela comédia e inversão da ordem, recurso narrativo tão caro à linguagem carnavalesca, era possível reaproximar-se do público e promover reflexões sobre o passado histórico” (Ferreira, 2014: 178). A própria Maria Beatriz Nascimento demonstrou ter ciência dessas transformações do movimento ao escrever, no mesmo artigo “A senzala vista da casa-grande” que: “Sob a justificativa de fazer uma obra para divertir e abranger um maior número de pessoas para redimir do emperramento criativo em que naufragou chamado cinema novo, o sr. Diegues cai no posto, esquecendo que a criação requer crítica, crítica sr. Diegues” (Nascimento, 2018: 96).

a serviço do povo e feito com a linguagem do povo, mas afirma que “este propósito somente poderá ser executado integralmente se expressar em seus próprios termos, como: um cinema para o povo, feito pelo povo” (Bernardet; Galvão, 1982)⁷.

No livro *Cineastas e imagens do povo*, Bernardet complexifica a questão, apontando para temas e argumentos caros contemporaneamente, como as relações de efeito entre democratização do acesso aos meios de produção cinematográficos e qualidade de representações sociais nas próprias obras. Para o autor, “a possibilidade de o outro de classe expressar-se está em relação direta com a propriedade dos meios de produção” (Bernardet, 1985, p. 189), e os únicos que teriam tensionado essa questão já nos anos 1970 foram os cineastas Aloysio Raulino e Renato Tapajós.

Como nos lembra Raquel Gerber, em *Brasil em tempo de cinema: Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*, Jean-Claude Bernardet defende a tese de que “os filmes realizados na primeira fase [do Cinema Novo] tinham sido fruto da projeção de uma problemática de classe média sobre uma temática rural nordestina” (Gerber, 1991: 17). Segundo Bernardet, os cinemanovistas “queriam colocar o cinema a serviço da fração intelectual e progressista da classe média a fim de que ela pudesse afirmar sua inquietude e suas aspirações a propósito da situação brasileira” (Bernardet apud Gerber, 1991: 17).

Paulo Emilio Salles Gomes também se atentou a um distanciamento que os cinemanovistas tinham da parcela dos “ocupados” que queriam representar e conscientizar. Segundo o autor, “a homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada” (Sales Gomes apud Cardenuto, 2018: 39).

Já Marcelo Ridenti (2005) interpreta a postura de diferentes artistas engajados dessa época sob a perspectiva do que chama “sentimento da brasilidade (romântico-) revolucionária” nas décadas de 1960 e 1970; sentimento que teria levado a uma idealização do povo e da cultura popular brasileira. No mesmo diapasão, Reinaldo Cardenuto (2018) avalia que os autores do Cinema Novo acabaram por “preterir as profundas contradições existentes no interior da camada popular e passaram a articular um conceito político do povo, um símbolo de vanguarda em luta que se conformava mais

⁷ Infelizmente, muitas das citações ao livro BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. Brasiliense, 1983, não serão paginadas, pois, num primeiro momento, lemos as versões do texto disponibilizadas em <https://artepensamento.ims.com.br/item/o-nacional-e-popular-na-cultura-brasileira-cinema-i/>, acessado em 10/02/2025.

a seus anseios de engajamento do que a uma leitura mais crítica da existência social dessa classe” (Cardenuto, 2018: 59).

Mas o povo é negro

Posto o histórico das contradições que envolvem a centralidade do povo e do (nacional) popular no projeto cinematográfico de cinemanovistas, torna-se importante evidenciar que este artigo considera e se integra às perspectivas de diferentes pesquisadores (Carvalho, 2005; 2022; Silva, 2013; Nascimento, 2020) que têm explicitado o fato de o povo e o popular presentes de forma programática e constante nos cinemas brasileiros independente e moderno desde a década de 1950 até o a década de 1970 serem, na grande maioria dos filmes, negros.

Afinal, se conforme Lélia Gonzalez, classificações e termos como “cultura popular” e “folclore nacional” são efeitos de branqueamentos eurocêtricos que “minimizaram a importância da contribuição negra” (Gonzalez, 2018: 322) – e indígena, acrescentamos – na base cultural da nação, é necessário assumirmos de uma vez por todas que “da chanchada ao Cinema Novo” vemos “negros por todos os lados” (Carvalho, 2022: 9) nas históricas imagens do cinema nacional. Sendo assim, a tendência da não centralidade do estudo dessa presença e de sua qualidade e importância no cinema brasileiro é, a nosso ver, irmã da manobra enviesada que envolve as origens discursivamente branqueadoras (Araújo, 2006) das formas de pensar, representar e recepcionar isso que se chamou de povo e de popular na cultura brasileira e na história do cinema (moderno) nacional.

Como escreve Noel Carvalho (2008), o que ocorreu nos filmes do cinema moderno brasileiro foi uma associação do negro a um ator social universal, que guiava as lutas dos oprimidos; um ator social incontornavelmente negro na maioria dos filmes do movimento, mas desracializado em termos de mobilização narrativa, inclusive; para, ainda segundo Carvalho, ocorre a identificação do público branco, intelectualizado e “quase sempre de esquerda”, com personagens “negro-povo” heroicos.

Especificamente quanto ao Cinema Novo da década de 1960, -Carolinne Mendes (2013) afirma que “a representação do negro constitui uma questão de importância considerável nestes filmes, estando relacionadas às revisões, críticas e inovações estéticas propostas pelo Cinema Novo e às diferentes formas de exposição de personagens populares por parte da cinematografia da época” (Silva, 2013: 20).

É considerando essas discussões e constatações que se torna possível pensar que, com o artigo “A senzala vista da casa-grande”, era “como se parte da cultura popular surgisse na figura de Beatriz Nascimento para reclamar ao realizador a representação do povo negro” (Adamatti, 2016: 10). Sendo que a percepção e a reivindicação do povo como sinônimo de negro podem ser entendidas como base do artigo de Maria Beatriz Nascimento, que chega a citar o termo “povo” 11 vezes no texto. Somado a esse fato, trechos como “será que ele [Cacá Diegues] pensa que cultura popular é deboche?”; “por que ele debocha da cultura popular”; “entende-se que isso é forma de fazer ‘cultura’ popular, extraída da própria tradição e fenômeno do povo”, a autora demonstra que estava inteirada dos debates sobre povo e nacional-popular no âmbito do cinema brasileiro na década de 1970 e que, então, fazia a crítica em termos raciais e de gênero de “Xica da Silva” também a partir desse conhecimento.

Se em suas mencionadas perspectivas críticas Bernardet torna opaco o lugar de classe dos cinemanovistas (Bernardet, 2009), em “A senzala vista da casa-grande” Maria Beatriz Nascimento opaciza e chama a atenção também para o lugar racial de branco e lugar de gênero de homem de Cacá Diegues como cineasta cinemanovista que promovia renovações cinematográficas na década de 1970 (Nwabasili, 2017). A opacização desses lugares no texto é perceptível a partir das já destacadas análises da autora sobre o ela percebe ser uma sexualização e bestialização da protagonista (uma personagem mulher negra histórica) e sobre a comicidade mobilizada para a abordagem da história dos negros no Brasil. Sendo assim, como afirma Francisco Santiago Júnior (2011), a crítica de Nascimento chama “atenção para o ponto de vista do artista e intelectual branco que elabora a imagem do negro [...] numa perspectiva do outro-negro, Nascimento mostra o outro-branco que cria a imagem” (Santiago Júnior, 2011: 11).

O gesto crítico da historiadora se aproxima, a nosso ver, do conceito de “olhar oposicional”⁸, cunhado por bell hooks (1992), pois expõe e politiza a posição social/de classe, cultural, racial e de gênero dos cineastas e dos espectadores/receptores como um

⁸ Em diálogo crítico com demais autoras da *Feminist Film Theory* (Teoria Feminista de Cinema), bell hooks (1992) considera a politização dos marcadores sociais e identidades de raça e gênero como construtores da “espectatorialidade” das mulheres negras com relação a obras cinematográficas. Segundo a autora, a específica experiência histórica das mulheres negras fez com que elas desenvolvessem uma “leitura oposicional” com relação a obras que representam mulheres negras de forma não representativa para aquelas identificadas com esse grupo. O “olhar oposicional” das espectadoras negras é, então, um gesto ativo que também responde à histórica negação da liberdade de olhar imposta aos negros como forma de controle e poder branco desde a escravização negra (SILVA, 2016).

componente fundamental para a construção e o exercício da espectralidade; para a construção e o exercício do olhar fílmico.

Com isso em mente, defendemos que os debates sobre legitimidade de autoria para a representação do povo brasileiro na chave do nacional-popular encabeçados pelos escritos públicos de Bernardet foram, ainda na década de 1970, adensados à medida que outros debates e atores sociais ganharam tração na história brasileira; justamente conforme os debates de raça e gênero ganharam força no país por meio da propulsão dos movimentos negro e feminista na década de 1970 (Holanda, 2020; Carvalho, 2005; Sobrinho, 2020; Pereira, 2008). Maria Beatriz Nascimento é parte e exemplo disso no âmbito de uma atuação acadêmica militante, com atenção às questões de gênero, à mulher negra na história do Brasil.

No contexto do renascimento dos movimentos sociais do negro, nos anos 1970, Beatriz Nascimento, Thereza Santos e Lélia Gonzalez eram ao mesmo tempo ativistas políticas e intelectuais negras bastantes influentes. [...] Em suas lutas e posicionamentos, elas e outras mulheres não se identificavam com a mesma herança racial, condição social, vida cultural e a história do chamado feminismo universal. Assim, definiram e defenderam a ideia do feminismo negro, no qual as lutas de mulheres eram interseccionadas com categorias raciais e de classe e também com as histórias de vida das populações subrepresentadas, numa defesa de que caberia à mulher negra assumir o pessoal e o político, justamente no esforço de construir e protagonizar uma história que lhe foi negada até então. (SOBRINHO, 2020: 21).

Apesar dos debates sobre raça e feminismo na perspectiva das mulheres negras terem ganham força na época aqui estudada, como nos lembra Pereira (2008), a maioria dos militantes brancos de esquerda da década de 1970 não assimilava bem a luta contra o racismo, sob a retórica de dispersão do alvo a ser combatido: “divisão do proletariado” (Pereira, 2008: 50)⁹. Isso foi o que provavelmente influenciou os cineastas de classe média e de esquerda do período no sentido do que escreve Noel Carvalho, conforme anteriormente abordado (o fato de, no cinema moderno, ocorrer a associação do negro a um ator social universal, que guiava as lutas dos oprimidos).

Entretanto, nas décadas de 1960, 1970 e 1980, existiram diferentes textos que se propuseram a debater publicamente a questão da racialidade e cultura negras no

⁹ Pereira (2008) vê como exceção a Convergência Socialista, que tinha militantes negros e se associava à luta contra o racismo, sob a alegação, segundo seus militantes à época, de que sua vertente trotskista “possuía já uma certa afinidade com o tema”. “Segundo eles, Trotsky (um dos maiores expoentes da Revolução Russa em 1917), já exilado no México, escrevera artigos sobre a questão racial nos EUA e sobre o colonialismo” (Pereira, 2008: 61).

cinema nacional. Ainda em 1963, no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber Rocha identifica nos filmes do movimento cinemanovista “o início de um gênero, ‘o filme negro’”. Já em 1965, David Neves apresenta a tese “O cinema de assunto e autor negros no Brasil”, durante a V Resenha do Cinema Latino-Americano, realizada em Genova, na Itália. No texto, o cineasta e crítico chamava a atenção para existência de um cinema “de assunto negro” no Brasil, apesar da ausência de realizadores negros, e fala de maneira elogiosa sobre isso ao considerar que o Cinema Novo (feito por brancos) havia lançado uma nova forma de representar o negro, evitando a indiferença e o exotismo e sendo, assim, antirracista. Tal tese, por sua vez, vai encontrar o que podemos considerar uma primeira resposta crítica em um texto de Orlando Senna datado de 1979. Nele, Senna argumenta que no Cinema Novo ocorre a utilização do tema negro “como metáfora do povo pobre, favelado e oprimido”, e, assim, parece se aproximar, pela via de um argumento sobre raça, das críticas de Bernardet a respeito dos cinemanovistas projetaram na representação do povo seus próprios ideias.

Ainda na década de 1970, vale lembrar da crítica negativa ao filme *Xica da Silva* escrita pelo sociólogo Carlos Hasenbalg e publicada no mesmo caderno do jornal *Opinião* (“*Xica da Silva – Genial? Racista? Pornochanchada?*”) em que a crítica ao filme feita por Maria Beatriz Nascimento veio a público. Nome referência para os estudos das relações raciais no Brasil, Hasenbalg era, à época, doutorando em sociologia e membro do Grupo de Estudos André Rebouças da Universidade Federal Fluminense, que existia sob a coordenação de Maria Beatriz Nascimento. Em seu texto ele afirma que, em “*Xica da Silva*”, “a potencialidade libertadora e criativa do erótico foi confundida com deboche, libertinagem e oportunismo sexual”, e ressalta que os estereótipos negativos associados aos negros no filme eram herança de nossa tradição literária.

Já na década de 1980, vale destacar diferentes textos (artigos e entrevistas) da *Revista Filme e Cultura* número 40, cujo tema, idealizado pelo então editor João Carlos Rodrigues, foi “O Negro no Cinema Brasileiro”. Além de entrevistas com cineastas e atores negros e brancos realizadas por entrevistadores brancos¹⁰, destacam-se justamente os artigos de Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar e Ismail Xavier na edição.

¹⁰ Há entrevistas na Revista Filme e Cultura número 40 com Grande Otelo, Jose Carlos Burle, Ruth de Souza, Léa Garcia, Cacá Diegues, Antonio Pitanga, Zózimo Bulbul, Zezé Motta, Odilon Lopes, Walter Lima Júnior. As entrevistas foram concedidas a Geísa Melo, João Carlos Rodrigues, Cléa Cury, André Andries e José Carlos Asbeg.

No breve artigo “Mitos e metamorfoses das mães nagô”, Bernardet aciona seu já mencionado conceito de “discurso sociológico” para criticar os documentários “Iya-Mi-Agbá” (1981) e “Orixá Ninú Ilé” (1978), ambos dirigidos por Juana Elbein, uma das fundadoras do SECNEB e também membra do Grupo de Estudos André Rebouças. Bernardet argumenta que esses documentários se relacionam com os mitos e rituais das religiões de matriz africana no Brasil – ou seja, com cultura negra brasileira – por meio de uma “tensão entre exterioridade e interioridade, entre a voz do outro e a voz do dono [do filme]”.

Já no extenso texto “Cinema colorido”, de José Carlos Avellar destaca falas de Jean-Claude Bernardet na abertura do Seminário. Destaca também as intervenções críticas de um Marco Aurélio (possivelmente uma pessoa negra do público), para quem, segundo Avellar, o cinema brasileiro presente em filmes como *deus e o Diabo na Terra do Sol*; *Bye Bye Brasil*; *tenda dos milagres*; *Xica da Silva* vinha se comportando de “maneira francamente racista”, e que, portanto, negros brasileiros preferiam ver filmes estadunidenses, onde também pareciam em posições de maior prestígio, como médicos, por exemplo. Avellar responde Marco Aurélio por meio do poder de sua autoria do texto, possibilitando acompanhar um debate exemplar – graças ao texto como fonte histórica – dos desafios e verdadeiras dificuldades de diálogo e entendimento entre uma crítica de perspectiva negra mais radical ou mais ácida e os defensores das propostas do cinema moderno.

Possivelmente sob a influência de Paulo Emilio Sales Gomes, Avellar demonstra um entendimento de que a “colonização” tema do seminário não se associava à questão racial, mas sim a uma questão de classe e de capital com relação à indústria e aos empresários do cinema nacional e estrangeiro. Sendo assim, avalia que o cinema industrial brasileiro e estadunidense é que mediavam as formas de recepção dos filmes modernos brasileiros como rasos e preconceituosos para espectadores como Marco Aurélio. Além disso, passa a “examinar alguns filmes para tentar entender de que modo o homem negro é mostrado e se mostra no cinema”, e nega a racialidade dos corpos em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* – algo mais próximo dos argumentos do negro como povo nos filmes do cinema, conforme Senna e Carvalho.

Remetendo às disputadas sobre a forma de vida de representar e impactar o povo por meio dos filmes ocorrida entre parte dos CPCistas e dos cinemanovista, o texto de Avellar expressa muito fortemente as formas como uma parcela da intelectualidade

branca de classe média vinculada ou pertencente ao cinema paternalizou até mesmo a percepção e recepção que o próprio povo (negro) tinha sobre si ao ver os seus em filmes de cinemanovistas. Porém, há uma complexidade enfrentada em nossa pesquisa: o fato de que, conforme relato de Carlos Augusto Calil, diretor da Embrafilme à época da publicação da revista Filme e Cultura número 40, José Carlos Avellar ter sido uma pessoa negra. Esse vestígio ainda está sendo por nós melhor investigado, mas nos fez mudar nosso argumento de que Maria Beatriz Nascimento teria sido a primeira pessoa negra adentrar e adensar, em termos raciais, o debate sobre legitimidade de representação do povo e do nacional-popular nos filmes modernos. Como falamos aqui em diferentes momentos, para nós, o pioneirismo de Nascimento se dá, então, por suas críticas e atuações junto ao cinema brasileiro inaugurarem uma perspectiva ideológica interseccional e feminista negra para a análise de filmes do período.

Antes de analisarmos o já mencionado texto “Cinema e Descolonização” publicado por Ismail Xavier naquela edição, vale destacar, que na década de 1960 e 1970, houveram manifestações críticas sobre cinema nacional feitas publicamente por intelectuais e militantes negros em jornais. Pesquisadores acadêmicos, intelectuais e militantes negros como Muniz Sodré, Lélia Gonzalez (1935 - 1994) e Edna Roland escreveram e comentaram criticamente respeito de filmes nacionais que, no período, abordaram personagens negras e/ou a história e cultura dos negros no Brasil¹¹. Entretanto, especificamente entre esses “A senzala vista da casa-grande” antecedeu até mesmo comentários críticos sobre cinema nacional realizados por intelectuais negros no período.

De toda forma, a maioria dos autores anteriormente mencionados evidenciam que inflexões entre questões de classe e raça feitas publicamente (por meio de artigos) no campo cinematográfico a partir, ou melhor, em diálogo com perspectivas pioneiras de Jean-Claude Bernadet se deram, nas décadas das décadas de 1960, 1970 e 1980, entre homens e brancos da crítica cinematográfica. A constatação torna ainda mais instigante o pioneirismo e a participação solitária de Maria Beatriz Nascimento como mulher negra no debate ao escrever “A senzala vista na casa-grande”. Participação que, a nosso ver,

¹¹ A esse respeito ler NWABASIL, Mariana Queen. “Maria Beatriz Nascimento e a escrita de mulheres negras sobre filmes na historiografia do cinema brasileiro”. In PENHA, Edileuza; FERREIRA, Ceiza (Orgs.) *Cinema Negro no Feminino: afeto e pertencimento além das telas*, Rio de Janeiro: Nau Editora, 2025.

ganhou ainda mais legitimidade quando a historiadora e militante esteve no Seminário Cinema e Descolonização e pode, ali, travar diálogo com um dos principais deflagradores da discussão sobre lugar social dos realizadores do cinema moderno, o próprio Jean-Claude Bernardet.

Um encontro, muitos diálogos

Criada em 1974 pelo artista, sacerdote e militante negro Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos) e pela antropóloga Juana Elbein dos Santos, a SECNEB possuía um Núcleo de Cinema “constituído por cineastas e pesquisadores, alguns dos quais eram integrantes das comunidades negras de terreiros” (GAMA; SOBRINHO; NOGUEIRA, 2024, p. 6). O Núcleo atuou na formação de equipes, promoveu relações entre cineastas e membros das comunidades negras e chegou a realizar filmes documentários sobre as práticas religiosas de matriz africana no Brasil. Tinha entre seus principais objetivos possibilitar a utilização do “cinema como um veículo de identificação entre grupos semelhantes – em decorrência da diáspora –, incluindo, além do Brasil, as regiões do Caribe” (ibidem). A realização do Seminário Cinema e Descolonização pela SECNEB em janeiro de 1981 é entendida por nós como desdobramento e parte das proposições de debates instauradas por seu Núcleo de Cinema.

No artigo “Cinema e Descolonização”, Ismail Xavier descreve as palestras realizadas no seminário e os debates suscitados a partir delas. Assim, destaca a presença de nomes como os dos críticos José Carlos Avellar, Maria Beatriz Nascimento e Jean-Claude Bernardet, sendo este responsável pela fala de abertura do Seminário, na qual destacou temas que irradiaram para os demais dias de palestras, remontam, a nosso ver, a debates instauradas em artigos de David Neves e Orlando Senna sobre a (não) presença negra no cinema nacional das décadas de 1960 e 1970 e estão relacionados a perspectivas críticas de Bernardet abordadas anteriormente neste artigo.

Segundo Xavier, na palestra de abertura do Seminário, Bernardet, abordou as diferenças entre “‘discursos sobre’ -- entendido como um discurso que, de fora, alguém faz sobre uma determinada comunidade ou grupo social -- e ‘discurso de’, entendido como uma fala que emana do próprio grupo focalizado e, portanto, expressa sua forma de encarar a própria experiência, a sua visão de si mesmo e dos outros” (XAVIER, 1982, p. 23).

Diante da tendência dominante de se ver no Brasil um discurso sobre as classes dominadas e minorias

elaborado por alguém que não pertencendo ou não estabelecendo um diálogo profundo com o grupo tomado como tema, fala em seu nome e apresenta a seu modo as questões que julga essenciais, considerou bem-vinda a recente evolução de trabalhos que procuram caminhar em sentido contrário (XAVIER, 1982, p. 23).

A abordagem remonta não apenas às próprias elaborações de Bernardet em *Brasil em tempo de cinema: Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966* e em *Cineastas e imagens do povo*, como também à anteriormente mencionada abordagem de David Neves.

O segundo dia do Seminário se deu em torno do debate sobre o filme “Xica da Silva”, e Beatriz Nascimento deu início à conversa fazendo um histórico da polêmica que a envolveu após seu “A senzala vista da casa-grande”. Assim, defendeu que o filme acabava “reproduzindo uma ideologia racista, uma visão estereotipada da mulher negra” (Xavier, 1982: 25), em uma época em que, segundo ela, “se organizavam instituições que visam afirmar a ‘produção do negro’, a cultura afrobrasileira no conjunto da cultura nacional” (Ibidem).

Vejam bem que Xica da Silva surge num momento em que toda uma faixa etária de jovens negros se preocupa em protestar contra discriminação racial através do som e das danças do Black Soul nas grandes cidades do Brasil. Sua nova identidade é a dos Muhammad Ali, dos James Brown, dos Malcom X e de outros líderes que lutaram para por fim à crise racial americana [...] Xica da Silva atua como um banho de água fria numa população potencialmente produtiva; enquanto esses jovens e não jovens buscam sua identidade racial positiva, é feita uma obra de arte que volta a figurar uma escrava que aceita a aliança com o poder colonial (XAVIER, 1982, 25).

A abordagem de Nascimento se refere ao mencionado em citação anterior “contexto do renascimento dos movimentos sociais do negro, nos anos 1970” (Sobrinho, 2020: 21). O período foi marcado por grande efervescência das entidades negras, culminando na criação do Movimento Negro unificado em 1978 em São Paulo.

‘Em 1976, aconteceu a primeira relação mais formal entre as Entidades Negras do Rio de Janeiro e São Paulo [...] daí em diante houve intenso intercâmbio de ideias’ (PEREIRA, 2008, p. 60). Parte dessa efervescência estaria nas universidades, ‘vinculando academia e militância pró-identidade negra’ (SANTIAGO JÚNIOR, 2011, p. 7). Datam dessa época alguns novos jornais, como “Árvore das Palavras”, “Jornegro”, “Abertura”, em São Paulo, “SIMBA”, no Rio de Janeiro, e Revista “Tição”, em Porto Alegre. Só nessa década, surgem

entidades como o Grupo Palmares (1971), em Porto Alegre; o Centro de Estudos e Arte Negra (CECAN) (1972), em São Paulo; a Fundação de Estudos Afro-asiáticos (1973), no Rio de Janeiro; a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África (SINBA) (1974), no Rio de Janeiro; o Bloco Afro Ilê Aiyê, (1974), em Salvador; a Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (1974), em Salvador; o Instituto de Pesquisas Culturais Negras (IPCN) (1975), em Brasília; o Grupo de Trabalho André Rebouças, na Universidade Federal Fluminense (1973), em Niterói, tendo como fundadora a historiadora Beatriz Nascimento e contando com a atuação de nomes como Eduardo Oliveira Oliveira, Juana Elbeins dos Santos, Ivonne Maggie, Décio Freitas [...] (NWABASIL, 2017, p. 159).

Nome então já importante para as elaborações feitas por pessoas negras sobre a questão racial no Brasil da época, o pesquisador e professor universitário Muniz Sodré, que chegou a ser orientador de mestrado de Maria Beatriz Nascimento na UFRJ e a escrever um texto crítico negativo ao filme “Tenda dos Milagres” (Nelson Pereira dos Santos, 1977) na *Revista Istoé* no ano de lançamento do longa, também esteve presente no Seminário e se colocou no debate.

Tanto as colocações de Sodré na ocasião, quanto parte significativa dos argumentos de Beatriz Nascimento em “A Senzala Vista da Casa-Grande”, apontam para uma crítica negativa também à estética da carnavalização para a abordagem da história dos negros no Brasil em “Xica da Silva”. Isso demonstra que o que para muitos críticos especializados de jornais hegemônicos, e para o próprio Cacá Diegues, foi entendido como aspecto de renovação (o apelo à carnavalização) a tornar o filme mais popular e acessível (Nwabasili, 2017) em uma nova fase dos cinemanovistas, para outros receptores críticos do período, especificamente negros como Beatriz Nascimento e Muniz Sodré, foi um fator de diminuição da cultura negra por meio da linguagem cinematográfica. Ou seja, um retrocesso, e não uma evolução, em termos representacionais.

Ismail Xavier relata que, durante o segundo dia do Seminário Cinema e Descolonização, Jean-Claude Bernardet esteve atento às colocações de Beatriz Nascimento e Muniz Sodré a respeito, fazendo ele mesmo associação entre os argumentos desses dois intelectuais negros e suas percepções sobre o intelectual a representar o povo – lembrando novamente adensadas contemporâneos nesse sentido feitos por nomes como Marcelo Ridenti, anteriormente citado. Dialogando com as perspectivas apresentadas por Nascimento e Sodré, Jean-Claude Bernadet concluiu durante aquele dia de debates no Seminário que: “o problema de Xica da Silva estaria no fato de que a intenção de liberar [via carnavalização, a nosso ver] se faz dentro do quadro de referências do intelectual que

tende a projetar em suas personagens questões que pertencem ao seu próprio Universo” (Xavier, 1982: 25).

Referências bibliográficas

- ADAMATTI, M. “Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues”. *Revista Famecos – Mídia, Cultura e Tecnologia*. Porto Alegre, v. 23, n. 3, setembro, outubro, novembro e dezembro de 2016.
- BERNARDET, J. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Cia. de Bolso, 2009.
- _____. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.
- CARVALHO, N. *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*. Tese de Doutorado em Sociologia. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- _____. “Racismo e anti-racismo no Cinema Novo”. *Estudos de Cinema SOCINE*. São Paulo: Anablume, 2008.
- DIEGUES, C. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERREIRA, C. *Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)*. Tese de Doutorado em Comunicação. Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- FERREIRA, R. *Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2014.
- GERBER, R. “Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo”. In GOMES, Paulo Emílio Salles et. al. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- GUIMARÃES, A. S. “Como trabalhar com raça em sociologia”. *Educ. Pesqui. [online]*, V. 29, n.01, 2003, p. 93-107.
- GUIMARÃES, P. “Proposta de análise fílmica do jogo atoral: Wilson Grey, ator-camafeu”. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 12, n. 25, p. 6-35, 2022.
- HOOKE, B. *Black Looks: Race and Representation*. South End Press, 1992.
- _____. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo, Elefante, 2019.

MULVEY, L. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: XAVIER, I (Org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.

NASCIMENTO, B. “A senzala vista da casa grande”. In: UCPA (União dos Coletivos Pan-Africanistas) (ORG.). *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual – Possibilidades nos dias da destruição*. Editora Filhos da África, 2018, p. 89-96.

_____. O negro visto por ele mesmo/Maria Beatriz Nascimento. São Paulo: Editora Ubu, 2022.

NWABASILI, M. Q. *As Xicas da Silva de João Felício dos Santos e Cacá Diegues: traduções e leituras da imagem da mulher negra brasileira*. Dissertação de Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

_____. Gauche e contemporaneíssimo: adensamentos de raça e gênero nas perspectivas críticas de Jean-Claude Bernardet sobre classes sociais e cinema brasileiro”. In: Catálogo Mostra Jean-Claude Bernardet e o Cinema. Rio de Janeiro: Acais Comunica, 2024.

_____. “Carnaval, carnavalização e discursos de representação negra no Brasil na construção estética e narrativa do filme Xica da Silva”. *Revista Transversos*, n. 19, 2020.

PEREIRA, A. *Trajetória e perspectivas do Movimento Negro Brasileiro*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

RATTS, A. *Eu sou Atlântica. Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2006.

RIDENTI, M. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, v. 17, n. 1, junho de 2005, p. 81-110.

SANTIAGO JÚNIOR, F. “Reações na (à) cultura visual: racialização e humilhação no Brasil dos anos 1970”. I *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011.

SOBRINHO, G. A. “Ôrí e as vozes e o olhar da diáspora: cartografia de emoções políticas”. *Cadernos Pagu* (60) (Unicamp), 2020.

SOBRINHO, G. A.; GAMA, A.; NOGUEIRA, R. Cinema Encruzilhada e a filmografia SECNEB: performances e culturas negras no documentário. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 31, p. 1-19, jan.-dez. 2024.

THORNHAM, S (Org.). *Feminist Film Theory: A Reader*. Edinburgh University Press, 1999.

