

## O CINEMA NOVO E O SUJEITO NEGRO – ZÓZIMO BULBUL

*Kariny Martins*<sup>1</sup>

### Resumo

Com o intuito de renovar a imagem cinematográfica, as representações sociais e raciais não passaram despercebidas pelo Cinema Novo. Filmes como *Rio 40, graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, *Barravento* (1969), de Glauber Rocha, e *Ganga Zumba* (1963), de Carlos Diegues, levantaram questões raciais. Com crítica dura ao cinema industrial – em especial as chanchadas da Vera Cruz –, os cinemanovistas tenderam a observar as representações dos negros em outros movimentos. Geralmente, estereotipados, os atores e as atrizes negras interpretavam personagens subalternos e secundários. Dentro deste movimento, surge Zózimo Bulbul (diretor negro), iniciando a carreira como ator, encontrou no Cinema Novo a possibilidade de narrar o mundo a partir de si, ressignificando a imagem do negro por ele próprio.

**Palavras-chave:** *Cinema Novo; Cinema negro; Representações; Zózimo Bulbul.*

### DOS SERTÕES ÀS FAUÉLAS: A BUSCA PELO HOMEM BRASILEIRO

“A câmera é um objeto que mente”. Esta frase proferida por Glauber Rocha em *Revisão Crítica do cinema brasileiro* pode nos referenciar o que foi o movimento dos cinemanovistas dos anos 60: entender as estruturas cinematográficas, para assim, conferir verdade à câmera. A realidade como discurso fundamental de um filme; presença de não-atores e as ruas como cenário, apresentados pelo Neo-realismo italiano, que, somado com as inovações de linguagem e estética e a autoria artística ser conferida ao diretor e as produções independentes da Nouvelle Vague francesa, contribuíram para o nascimento do Cinema Novo brasileiro.

---

<sup>1</sup> Graduanda em Cinema e Audiovisual pela UNESPAR/FAP. [Kari\\_nymartins@hotmail.com](mailto:Kari_nymartins@hotmail.com)  
Este estudo resulta de Projeto de Iniciação Científica com bolsa CNPq, sob orientação da Profa. Dra Salet Machado Sirino.

Influenciado pelos movimentos citados acima – Neo-realismo e Nouvelle vague –, Nelson Pereira dos Santos lança, em 1955, *Rio, 40 graus*, filme que leva às telas o Rio de Janeiro marginalizado no qual cinco meninos da favela saem aos pontos turísticos da cidade afim de conseguirem comprar uma bola de futebol ao fim do dia. Sobre *Rio, 40 graus*, Glauber Rocha enuncia:

[...] não era um filme para a burguesia, porque a burguesia só aplaude e premia filmes sociais quando eles são evasivos. *Rio, 40 graus* era um filme popular, mas não era populista; não denunciava o povo às classes dirigentes, mas revelava o povo ao povo: sua intenção vinda de baixo para cima, era revolucionária e não reformista. Suas ideias eram claras, sua linguagem simples, seu ritmo traduzia o complexo da grande metrópole: o autor estava definido na mise-en-scène. (ROCHA, 2003).

A estética como uma ética e a mise-en-scène como política caracteriza o cinema de autor, que, segundo Rocha, é um cinema engajado politicamente, no qual corresponde ao autor – diretor – a responsabilidade pela verdade, portanto, verdade e política estavam intrínsecas ao Cinema Novo. Pela primeira vez, o cinema brasileiro viu protagonistas negros na tela em *Rio, 40 graus* – trazendo outros olhares sociais –, como pontua Laurent Desbois, em *A Odisséia do cinema brasileiro*:

A escolha de cinco crianças negras, saídas do povo e que falam seu próprio jargão incorreto e expressivo, pretendia contrabalancear as inverossimilhanças dos filmes da Vera Cruz em que o português falado não era o das ruas e em que os negros apareciam em papéis estereotipados. (DESBOIS, 2016, p. 123).

Ao trazer a margem ao centro, como fez Nelson Pereira dos Santos em *Rio 40 graus*, o surgimento deste movimento fez emergir e questionar as raízes brasileiras. E ainda pontua Desbois: “O Cinema Novo teria surgido do nada? Ele só poderia nascer de um choque de ideias no espaço das imagens animadas” (DESBOIS, 2016, p.123). Refletindo os movimentos políticos dos anos 60, os movimentos vanguardistas e a consolidação de uma identidade nacional verdadeira, o cinema, assim como a literatura, enxergou dos sertões às favelas, os sujeitos constituintes da cultura brasileira. Nas palavras de Glauber Rocha: o cinema novo é um fenômeno dos povos colonizados. Frantz Fanon elucida que povo colonizado é “todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural” (FANON, 2008, p. 34).

Sendo assim, ao enquadrar a câmera em espaços poucos convencionais – para a cinematografia brasileira –, o cinema novo centralizava a discussão do sujeito brasileiro, criando e recriando narrativas integrativas que pudessem contemplar as identidades

brasileiras existentes e “repensar o cinema brasileiro, não em fórmulas de indústria, mas em termos do filme como expressão do homem” (ROCHA, 1965, p.50).

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora (ROCHA, 1965, p. 50).

Em 1965, Glauber Rocha apresenta *Estética da Fome* em um congresso na Itália, no qual, o também crítico e realizador David Neves apresenta sua tese *O cinema de assunto e autor negro no Brasil*. Para David, os filmes do cinema novo podem ser considerados antirracistas, porque:

- 1) não representam o negro como fizeram os filmes até aquele momento;
- 2) e produzem uma identificação entre o realizador (branco) e os personagens negros, sem que a cor seja percebida ou tenha “a menor importância”.

Neves elenca quatro filmes nos quais é possível verificar sua dissertação: *Ganga Zumba* (1963), de Cacá Diegues; *Barravento* (1969), de Glauber Rocha; *Aruanda* (1959), de Linduarte Noronha; *Esse Mundo é meu* (1963), de Sergio Ricardo e *Integração Racial* (1964), de Paulo César Saraceni, nos quais são abordados assuntos considerados de temática negra, como o candomblé e o quilombo ou o protagonista é negro, envolvendo questões étnico-raciais.

### ARQUÉTIPOS EM *BARRAVENTO* E *GANGA ZUMBA*

Entendendo arquétipos “no sentido jungiano de ‘símbolos que exprimem sentimentos de apelo universal’”, situados no livro de João Carlos Rodrigues, *O Negro brasileiro e o cinema* (2011) – no qual o autor baseia-se, sobretudo, nos estudos de Pierre Verger sobre símbolos e orixás, que podem ser encontrados no livro *Orixás* (1981) –, elenca os arquétipos presentes no Cinema Brasileiro, que podem ser catalogados em: Pretos Velhos, Mãe Preta, Mártir, Negro de Alma Branca, Nobre Selvagem, Negro Revoltado, Negão, Malandro, Favelado, Crioulo Doido, Mulata Boazuda, Musa e Afro-baiano. Rodrigues compreende que os arquétipos constituem o imaginário humano a partir das simbologias que existem na realidade, logo, assimilar estes símbolos é também observar como os indivíduos negros eram percebidos na sociedade geral.

*Barravento*, primeiro longa-metragem dirigido por Glauber Rocha e montado por Nelson Pereira dos Santos, é, segundo Glauber, “o início de um gênero, o filme negro”. *Barravento* dentro do Candomblé é o nome correspondente ao estado de transe que passa o filho ou filha de Orixá antes de sua posse. E pode ser lido também como o provocador deste estado – o toque dos tambores. No filme, *Barravento* pode ser interpretado como o estado necessário para a libertação – ideológica, social e religiosa –, provocada pela personagem Firmino. Na cartela inicial, o título corresponde ao “momento de violência, quando as coisas de Terra e mar se transformam”. Sendo que os minutos iniciais situam o espectador em uma comunidade pesqueira, localizada no litoral baiano. O plano aberto nos mostra o céu e o mar, apresentando assim, elementos importantes que irão compor a centralidade da trama – a fé religiosa, transcrita por Glauber nas cartelas iniciais como ‘misticismo trágico e fatalista’ e a dependência político-social e econômica.

Presentes desde o início deste filme, os cânticos e sons de tambores e atabaques permitem, juntamente com os planos detalhes, que nosso olhar entre na comunidade e observe momentos preciosos pertencentes à cultura do Candomblé. No geral, o filme é constituído por muitos planos gerais e médios, o que difere das cenas no Terreiro, que possuem bastantes planos detalhes longos. Visto que “o Candomblé enfrentou perseguições policiais e políticas até épocas relativamente recentes (década de 1930)” – como salienta Rodrigues em *O negro Brasileiro e o cinema* (2011) – embora enunciado como um filme declaradamente anti candomblé pelo próprio diretor, – no Diário de Notícias de 1962, Glauber concedeu uma entrevista sobre o filme, apontando sua visão sobre o longa:

Sou apaixonado pelos costumes populares, mas não aceito que o povo negro sacrifique uma perspectiva em função de uma alegoria mística. *Barravento* é um filme contra os candomblés, contra os mitos tradicionais, contra o homem que procura na religião o apoio e a esperança (MOTTA, 2011, p. 219).

Esta citação pode, num primeiro momento, parecer um olhar preconceituoso, porém é no sentido de que o filme "aceita a máxima marxista de que 'religião é o ópio do povo'" (RODRIGUES, 2011), o que acrescenta aqui um paradoxo, já que a religiosidade de matriz africana é uma das formas de permanecer lutando frente tantas maneiras de modificar e tornar pejorativos aspectos desta cultura. Assim, a ênfase em planos detalhes deste filme apresenta uma religiosidade condizível com as realidades dos terreiros.

Outro aspecto interessante a ser observado é a performatividade dos corpos, algo muito estudado pelo diretor negro Zózimo Bulbul e que pode ser vista em seu curta-metragem *Alma no olho* (1973). Em *Barravento* podemos notar isto durante a primeira cena, quando os pescadores estão retirando a rede do mar, em passos ritmados que em conjunto parecem uma dança, na cena em que uma roda de samba acontece na comunidade e nas rodas de capoeira.

A crítica ao estado de alienação presente nas obras dos cinemanovistas também é o fundo desta trama. Na comunidade onde o filme se desenvolve, Iemanjá é quem determina os rumos traçados pelo coletivo: deve-se manter Aruan – pescador protegido em quem Firmino projeta liderança e transformação do estado alienado – virgem para a proteção das divindades continuar e assim, prosseguir com as pescarias, trazendo boas pescas para o patrão – o dono da rede. Caso o trabalho não seja frutífero, Iemanjá castiga-os. O exercício de contar à comunidade sobre sua própria condição, cabe a Firmino, um ex-integrante da comunidade que vive na cidade. Tal como Exu, o mais humanizado no Candomblé, Firmino é o comunicador, o Orixá que traz movimento, personalizado por sensualidade e violência.

Na cena inicial, os pescadores estão retirando a rede do mar, entoando um cântico. O som dos pescadores é interrompido por um samba, ambientando *Firmino*, que aparece de terno branco e chapéu: típica caracterização do malandro. Rodrigues (2011) diserta em seu livro que o arquétipo do malandro é:

[...] codificado na umbanda como o endiabrado Zé Pelintra, que usa a típica indumentária do gigolô tropical (terno branco, chapéu de palinha), esse personagem reúne também características de quatro orixás do candomblé: a ambivalência e o abuso de confiança de Exu; a instabilidade e o erotismo de Xangô; a violência e a sinceridade de Ogum; e a mutabilidade e a esperteza de Oxóssi (RODRIGUES, 2011. p.35).

Em *Barravento*, de Glauber Rocha, o malandro é o elemento responsável por causar mudanças – ou pelo menos tentativas para tal. Rodrigues elenca que no malandro, muitas vezes, a violência está contida neste arquétipo, porém, de forma a entender que esta característica é fruto do meio social em que o personagem se enquadra. Neste filme, conforme diálogo a seguir de Firmino com os pescadores, torna-se possível a percepção da relação desta personagem com o meio social no qual está inserida:

– Desta vez vocês estão comprados. Trabalhem, cambada de bestas. Preto veio pra essa Terra para sofrer. Trabalha muito mas não come nada. Menos eu que

sou independente. Esse negócio de candomblé não resolve nada, nada. Precisamos lutar, resistir. Nossa hora está chegando, irmão! (*Barravento*, 1969).

Ao proferir as palavras acima, Firmino anuncia o que o levou à comunidade pesqueira: seu espírito revolucionário obtido, possivelmente, ao deparar-se com os conflitos urbanos, percebendo então as leituras tidas de um sujeito negro em um momento pós-abolição: a escravidão permanente em diversas formas. Faz-se relevante o entendimento sobre as características de Exu, pois, Firmino tem certeza que gerando humanismo em Aruan – o protegido – obterá êxito em sua ação para a tomada de consciência das condições das pessoas negras. Em uma conversa com Cota, sua amante, o personagem evidencia seu lado Ogum, contando à moça o motivo de ele não permanecer na comunidade e “ser como os outros”, para assim, poder manter a relação com ela:

– Eu pescador? Isso é vida de índio. Isso daqui não é África, é Brasil. Cota, do fundo do meu coração, preste muito. Ando com você porque seu jeito é de quem não se abaixa. Aruan também não quer se abaixar, mas o mestre domina. Nessa situação vive o povo. Meu pessoal lá da cidade sabe que as coisas vão melhorar. Foi por isso que eu cortei a rede: a barriga precisa doer mesmo, quando tiver uma ferida bem grande, então todo mundo grita de vez. Pra mim, princesa Isabel é ilusão (*Barravento*, 1969).

No trecho acima é exemplificado outro arquétipo representado pela personagem Firmino: o negro revoltado. Passando pelo malandro que se concretiza na criminalidade, o negro revoltado é característico dos Quilombos e tem a ação política como discurso e utopia. Para Rodrigues, Firmino é o negro revoltado mais consequente, pois:

Volta da cidade grande e deliberadamente entra em choque com os outros negros, pescadores subdesenvolvidos. No final, ele é pessoalmente derrotado, mas politicamente vitorioso, pois quebra as superstições que auxiliavam a exploração econômica. (RODRIGES, 2011, p.32).

Ao humanizar Aruan, quando armou um plano para que ele tivesse relações sexuais com Cota, Firmino conscientiza os pescadores sobre suas superstições, já que o mar agitado provocou a morte de dois pescadores, quando Aruan deixou de ser protegido pelas divindades. Criando a situação para que Aruan tomasse o impulso da quebra com as tradições que o mantinha preso, criou-se paralelamente, a esperança de liberdade para todos da comunidade, uma vez que, era atribuído ao protegido de Iemanjá o conceito de líder.

Dentro destes aspectos, Aruan caracteriza o arquétipo do Nobre selvagem, que “possui muitas qualidades atribuídas por Pierre Verger ao Oxalá jovem (Oxaguiã); dignidade, respeitabilidade, força de vontade [...]. É um tipo muito reverenciado e bastante

manipulado politicamente por intelectuais, brancos ou negros.” (RODRIGUES, 2011, p. 29).

Ao permanecer virgem, sendo o noivo de Iemanjá, é atribuído à Aruan a ideia de divindade, já que ele acaba sendo responsável pelas diretrizes do mar. Porém, para Firmino, a liderança de Aruan reside em conhecer as necessidades do grupo e ser corajoso, mesmo aceitando as posições do Mestre. “Quer ver Iemanjá? Ela só aparece para Aruan”, exclama um dos pescadores, concedendo ao jovem respeito. Quando Firmino faz o despacho para descartar Aruan, e o plano não dá certo, um dos pescadores diz “feitiço não pega ele nunca”, um exemplo da qualidade de certa superioridade dada ao jovem.

O Nobre selvagem, apesar de vivenciar a escravidão – econômica e religiosa –, é nobre como o próprio nome indica, ao conhecer a situação dos companheiros e realizar críticas sobre ela. Ao presenciar uma discussão entre Mestre e o patrão, Aruan diz:

– Tá achando que a gente é burro? Essa gente nunca precisou de nada. Agora que consegue vem com desaforo. Ninguém aqui é cachorro não. (...) quem puxa a rede somos nós. Quando o peixe não vem ficamos sem comer. O homem não pensa nisso, ele come todo dia (*Barravento*, 1969).

Assim, dá indícios do líder que Firmino vê nele. Finalizando a conversa com o Mestre, diz: "Mestre, eu faço. Faço o que você quiser. Mas se fosse eu, resolvia no peito." Concretizando, portanto, o Nobre selvagem.

Outro arquétipo que pode ser relacionado a Aruan, é o Negão. Visão esta que pode ser associada com a percepção que o restante da comunidade tem dele, por suas características físicas serem ligadas à superstição e por sua sexualidade despertar interesse nas personagens Nainá, a jovem branca – que acaba aceitando o santo para poder unir-se a ele – e Cota, amante de Firmino. Segundo Rodrigues (2011), o Negão possui "as características outorgadas no candomblé a Exu (sensualidade e violência). [...]. Apaixonado pode ser terno. Repelido, transforma-se em fera. É um símbolo sexual ao inverso”.

O arquétipo negro feminino mais presente na cinematografia brasileira é a “Mulata boazuda”, categoria a qual se encaixa a personagem Cota, amante de Firmino, e desde o início do filme somos conduzidos a concluir que ela é a versão feminina do Firmino dentro da comunidade – porém, sem a violência e a esperteza do amante, adquiridos na cidade. Em um dos diálogos entre os dois, Firmino diz que gosta dela porque “seu jeito é de quem não se abaixa”. A caracterização da personagem, tão distinta das outras personagens

femininas, também são indicadores do arquétipo da mulata boazuda: vestido decotado, cabelos curtos e alisados. Na cena em que acontece uma roda de samba, a presença deste arquétipo fica bastante evidente. Nela, Cota é marcada por planos detalhes e *contre-plongées* de seus bustos que balançam durante a dança. Este arquétipo, para Rodrigues:

Companheira do malandro e sua equivalente do sexo feminino, a Mulata boazuda arquetípica reúne ao mesmo tempo características dos orixás Oxum (beleza, vaidade, sensualidade), Iemanjá (altivez, impetuosidade) e Iansã (ciúmes, promiscuidade, irritabilidade). Em suas formas mais agressivas pode adquirir as atitudes vulgares e debochadas da Pombagira, entidade da umbanda paramentada como um misto de cigana e prostituta (RODRIGUES, 2011, p. 44).

Em uma conversa com Firmino, Cota induz que realiza trabalhos sexuais, após dizer que poderia ter relação com Aruan, caso ele gostasse de mulher e levar um tapa no rosto dado por seu amante: “eu não dependo de nada na vida. Não tem gente da cidade que não passe por aqui sem baixar os beijos. Eu me viro bem na hora que eu quero. A carne é minha e quem faz o preço sou eu.” Mostrando assim, um misto de Iemanjá com Iansã. Cota é responsável pelo único corpo nu durante todo o filme: ao seduzir Aruan sensualizando nua no mar, tem relação sexual com o protegido na areia, desprotegendo, deste modo, o Nobre selvagem. No entanto, Nelson Motta, no livro *A primavera do dragão: a juventude de Glauber Rocha* enfatiza que a princípio o “nu artístico” da personagem não estava no roteiro e Glauber não tinha a intenção de mudar o foco do filme.

Para Rex – produtor associado de Glauber –, ter como estrela um colosso de negra como a linda e sensual Luiza Maranhão sem um nu até frustraria o público. O cinema brasileiro estava ficando adulto, a censura estava mais tolerante para cenas de sexo e nudez, os filmes modernos precisavam de cenas audaciosas. Mesmo se os nus fossem cortados a imprensa daria grande cobertura, atrairia atenção para o filme, que precisava de muita promoção para acontecer. (MOTTA, 2011).

Luiza Maranhão, tida como “estrela” em *Barravento*, já era conhecida do público ao atuar como a mucama Dandara em *Ganga Zumba* (1964) – um filme sobre o quilombo dos Palmares, acompanha a trajetória de negros escravos fugidos em busca da liberdade encontrada no quilombo –, e usava como figurino um vestido também decotado. Para Glauber, as mulheres do Cinema Novo “sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome”. Por exemplo, “a Dandara de *Ganga Zumba* foge da guerra para um amor romântico”.

Acrescento aqui a personagem Rosa, que também foge da guerra para um amor romântico: por ajudar Ganga Zumba a matar o feitor, Rosa não tem escapatória, a não ser

juntar-se a ele rumo as terras negras e a almejada liberdade, o quilombo dos Palmares. Rosa, aqui adquire o arquétipo da já citada “Mulata boazuda”, por já nos primeiros planos do filme, vivenciar cenas de cunho sexual, quando está lavando roupas no rio e Ganga Zumba a surpreende ou na cena em que Dandara e Rosa estão no abrigo das mulheres negras e Rosa sensualiza para Ganga, ao perceber seu interesse por Rosa. Este arquétipo torna-se mais evidente quando do afeto que Ganga Zumba adquire por Dandara durante a fuga, a moça sensualiza para outro rapaz que os acompanha, e acaba por tirar sua própria roupa e entrar no mar para chamar sua atenção. Sua característica Oxum é evidenciada quando, ao ver um leque caído na estrada, intenta buscá-lo, ocasionando um confronto por ser percebida por um dos integrantes da comitiva dos senhores da fazenda.

Diferente de *Barravento*, Luiza Magalhães, vivencia a “Musa” que, na análise de Rodrigues (2011): “não apela para o erotismo vulgar. Pelo contrário, é pudica e respeitável.” Vale ressaltar que o arquétipo da Musa é algo pouco encontrado na cinematografia frente a outros arquétipos, como a Mulata Boazuda, refletindo assim a hiperssexualização dos corpos negros femininos. Para Rodrigues, “o surgimento de cineastas e roteiristas negros, como esse último (Joel Zito Araújo e o filme *As filhas do vento* de 2004), tende a favorecer o personagem Musa frente aos tipos mais pejorativos.”

Em nenhum momento Dandara mostra, diretamente, interesse por Ganga, e possui pouquíssimas falas durante o filme. De acordo com Rodrigues (2011), Ganga Zumba se interessa por Dandara, por ela ser “igual” a ele, colocando assim, o Nobre Selvagem – arquétipo de Ganga Zumba – em referência a Musa: “Em *Ganga Zumba*, o herói, filho de um rei, durante a fuga do cativeiro para a liberdade, logo se desinteressa da antiga companheira ao conhecer Dandara, uma princesa negra, ou seja, uma igual”.

O filme termina com Ganga Zumba e Dandara sendo resgatados pelo guia de Palmares, Tibaúba, e seus guerreiros, terminando o percurso até chegar no quilombo dos Palmares. Este filme também é o primeiro longa-metragem de ficção de Cacá Diegues e o marco inicial de sua trilogia histórica. Para Desbois, “ele se torna o porta-voz (branco) da negritude com *Ganga Zumba* (1964), primeira parte de uma trilogia histórica seguida por *Xica da Silva* e depois pelo gigantesco *Quilombo* (1984)” (DESBOIS, 2016, p. 156). Comparando *Barravento* com *Ganga Zumba*, Desbois escreve:

Ao contrário de Glauber em *Barravento*, Cacá não aborda os rituais africanos como o candomblé, “tão cultivado pelos mercadores do pitoresco cultural” sob o ângulo da alienação, mas como elementos da integridade remanescente de um

povo oprimido. O interesse de *Ganga Zumba* reside em sua sobriedade (DESBOIS, 2016, p. 156).

*Barravento*, com as já citadas cartelas, e *Ganga Zumba*, com fotografias que elucidam “o Brasil negro dos escravos revoltados” (DESBOIS, 2016, p. 156), fundamentando-nos o deslocamento que o brasileiro tinha, até então, das raízes escravocratas que possuía – e ainda possui.

## O NEGRO NO CENTRO DE NARRATIVAS FÍLMICAS

Por mais que houvesse um grande investimento e vontade de retratar o negro brasileiro, a maioria dos filmes nacionais que trazem o negro como temática principal, foi dirigida e roteirizada por cineastas brancos, sendo que grande parte deste cinema foi realizado durante o movimento do Cinema Novo. Como escreve Desbois (2016, p. 459): “de maneira magnífica ou atabalhoada, folclórica ou política, os cinemanovistas fizeram de tudo para oferecer uma imagem positiva e generosa da população negra”, o que abriu caminhos para a primeira geração de cineastas negros: Waldyr Onofre, Antônio Pitanga e Zózimo Bulbul. Estes, geralmente, começaram como atores e depois se tornam “cineastas de um filme só” (RODRIGUES, 2011).

De acordo com Desbois (2016), Zózimo recusou “o papel principal de *Quilombo* por considerá-lo folclórico demais”, trazendo assim algo que permeia sua carreira como diretor: a crítica às diversas formas de escravidão que pessoas negras são submetidas, principalmente no inconsciente; nas correntes internas. Em seu primeiro filme, *Alma no olho* – curta-metragem performático de 11 minutos, fruto das discussões raciais dos anos 70 – aborda justamente isto, evidenciando o processo histórico e social do negro através da cultura, mostrando ao espectador um passado escravista.

Como escreve Noel dos Santos Carvalho, em *O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro brasileiro*:

Os filmes de Bulbul podem ser vistos na linha de continuidade da luta de negros por visibilidade. Nesse sentido eles fazem parte das reflexões feitas por ativistas e artistas negros do Teatro Experimental do Negro (TEM), por exemplo, que desde os anos 1950 vinham construindo uma dramaturgia e uma visão sobre as artes e o papel do negro na história brasileira. Seus poucos filmes são fundamentais em demarcar um olhar cinematográfico identificado com as posições do movimento negro (CARVALHO, 2012, p. 20).

As posições políticas de Bulbul dentro do movimento negro viraram narrativas como forma de subverter as maneiras unilaterais de contar histórias. Em 1981, dirige o

curta-metragem *Dia de Alforria*, sobre Aniceto de Império, que segundo Carvalho, “condensava exemplarmente o que Bulbul e seus companheiros militantes buscavam: ativismo político, história do negro e identidade negra.”

Em 1988, Bulbul dirige seu primeiro e único longa-metragem, *Abolição*, sobre o processo da abolição da escravatura até chegar aos dias atuais: uma maneira de questionar a comemoração ao Centenário da Abolição, abrindo a percepção sobre as posições de pessoas negras na sociedade brasileira desde então. Seu último filme lançado foi *Pequena África* (2001), que tem como fundo a descoberta de um cemitério de negros escravizados.

Bulbul faleceu em 2013, deixando para trás o Centro Afro Carioca de Cinema: uma organização que surgiu a partir da exibição de *Abolição* em um festival em Nova York (1995), em que teve contato com cineastas africanos e que teve a oportunidade de criar um espaço para a exibição de filmes de cineastas pretos e pretas do Brasil e da África. Zózimo Bulbul levantou a bandeira do Cinema Negro durante sua carreira, representando, com propriedade, subjetividades negras, desvelando como são, como falam e como pensam os sujeitos negros.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, Nelson dos Santos. “O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro brasileiro”. *Revista Crioula*, n. 12. 2012.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Renato da Silveira (Trad.). Salvador: UFBA, 2008.

MOTTA, Nelson. **A primavera do dragão: a juventude de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. 4ª ed. - Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

## Filmografia

ALMA no olho. Direção de Zózimo Bulbul. Rio de Janeiro, 1973, 11min.

BARRAVENTO. Direção de Glauber Rocha. Bahia, 1964, 77min.

GANGA Zumba. Direção de Cacá Diegues. São Paulo, 1963, 120 min.