

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM POLÍTICAS PÚBLICAS

ELAINE APARECIDA RODRIGUES CAMPOS

*Alma no Olho, imagem na alma: a arte cinematográfica do negro sobre o negro*

Maringá  
2022

ELAINE APARECIDA RODRIGUES CAMPOS

*Alma no Olho, imagem na alma*: a arte cinematográfica do negro sobre o negro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Área de concentração: Sociedade, práticas culturais e pensamento social.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Zuleika de Paula Bueno

Maringá  
2022



ELAINE APARECIDA RODRIGUES CAMPOS

**Alma no olho, imagem na alma: a arte cinematográfica do negro sobre o negro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais pela Comissão Julgadora composta pelos membros:

COMISSÃO JULGADORA



Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Zuleika de Paula Bueno  
Universidade Estadual de Maringá – UEM  
Presidente



Prof. Dr. Fagner Carniel  
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Lúcia da Silva  
Universidade Federal de Alfenas – UNIFAL

Aprovada em 24 de agosto de 2022

Realizada de forma remota

*Dedicatória*

*Ao Geraldo Rodrigues de Campos (meu pai).*

*Ao Élio José de Campos (meu irmão).*

*Ao Jairo de Carvalho (meu amigo).*

*Todos in memoriam, meus ancestrais, homens  
pretos, que assim como Zózimo Bulbul não  
fizeram concessões e a despeito do racismo,  
inauguram novos mundos para que a vida  
fosse mais vida.*

## AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa foi realizada em contexto de pandemia, período pelo qual todos nós, em alguma instância, sofremos com as incertezas, tristezas e angústias suscitadas pelas perdas, pelo descaso do poder público perante a gravidade dos acontecimentos e pela efemeridade da vida. Minha dissertação, em alguma medida, é resultado de minha experiência nesses últimos dois anos em que a humanidade viveu, e ainda vive, o momento mais dramático e aterrorizante do século XXI. Diante disso, a vida nunca foi tão vulnerável e tão preciosa, de fato cada instante é um devir.

Agradeço, primeiramente, a Deus, por me permitir chegar até aqui com vida. Aos meus orixás Ogum e Oxum, que com firmeza e doçura conduziram meu Ôrí e não me deixaram esmorecer. À Santa Rita de Cássia, santa de devoção de minha mãe e minha também.

À minha orientadora, a professora doutora Zuleika de Paula Bueno, pela valiosa e gentil orientação.

À minha mãe, Maria Barboza de Campos, pela poesia que representa em minha vida, pelo cuidado e por todo amor, muito obrigada.

Aos meus irmãos Elza Maria de Campos da Cunha, Edna Rodrigues de Campos, Herti Francisca Rodrigues de Campos dos Santos, Selma Rodrigues de Campos, Selson Rodrigues de Campos, Vilma Rodrigues de Campos Vercezi, Sergio Rodrigues de Campos e Marli Rodrigues de Campos, pelo carinho, amor e pelo imenso incentivo.

Ao querido Cláudio Leite, pela importante interlocução e carinho.

Às minhas colegas de mestrado Samária de Brito e Francilene Bernardo, pela linda amizade, mesmo que on-line.

Aos meus amigos Leandro Graton, Jean Paulo Dal Belo, Fernanda Matias, Ana Cristina Reymundo, Joana Procópio, Eduardo Senedeze Lemes e Roberto dos Passos Bittencourt pelo incentivo e por toda colaboração.

Agradeço à minha namorada Marciele Coelho, pela escuta amorosa, pelos olhares de cumplicidade, por todo amor.

Aos amados Aloysio Santos Bischoff, Michelle Cerqueira Cesar, Ana Lucia Dacome Bueno e Vanessa Matos Rodrigues pela amizade mais carinhosa, pelas conversas mais divertidas, amo vocês.

Agradeço à Marvin Gaye e Donald Byrd, responsáveis por lindos acontecimentos da musicalidade afrodiaspórica, que me acompanharam nos momentos de escrita desta dissertação e embalaram meus pensamentos com sensíveis melodias e muita negritude.

E por fim, mas não menos importante, à Amorzinha, que tanto me amou.

*vingança retalha qualquer casa-grande*  
*chão palavra preta espalhado sangue*  
*terreiro-refeita dançalma de longe*  
*um poder do opressor é fazendo silêncio*  
*em navalha*  
*encruzilha nossa carne dilacera nossa alma*  
*mas aqui não,*

*sinhozim*  
*capataz*  
*capitão*  
*sacristão*

*aqui*

*não.*

Tatiana Nascimento – trecho do poema *virei no que chamam*

*D'où je viens*  
*Qui sont mes ancêtres*  
*Où sont passées les racines de nôtre histoire*  
*(J'ai besoin de savoir)*  
*Là en moi*  
*Dedans*  
*Au plus profond*  
*De mon coeur nu*  
*Vit le manque de ce que je n'ai jamais connu*  
*Mes rois, mes princes, marabouts, et guerriers*

Zé Manoel – trecho da música *Notre Histoire*

## ***Alma no Olho, imagem na alma*: a arte cinematográfica do negro sobre o negro**

### **RESUMO**

Esta pesquisa tem como objetivo analisar o cinema de Zózimo Bulbul, responsável por inaugurar o cinema negro no Brasil. Para tratar do cinema de Zózimo, o corpus selecionado foi seu filme de estreia, o filme em curta-metragem “Alma no Olho”, de 1974. A partir do filme, objetiva-se especificamente produzir reflexão sobre a estética negra na linguagem fílmica, e sua relevância para a construção de uma identidade negra combatente ao racismo no espaço cinematográfico e no cenário sociocultural. Para tanto, utilizou-se a teoria da representação, de Stuart Hall (2016), e teorias do feminismo negro, de Beatriz Nascimento (2021), Lélia Gonzalez (2020), bell hooks (2019) e Audre Lorde (2020).

**Palavras-chave:** Cinema Negro. Alma no Olho. Zózimo Bulbul. Negro. Racismo.



# **Soul in the Eye, image in the soul: cinematographic art of black people on black people**

## **ABSTRACT**

This research discusses the cinema of Zózimo Bulbul, the creator of black cinema in Brazil. To deal with Zózimo's cinema, the selected *corpus* was his debut movie, the short film *Alma no Olho*, released in 1973. From *Alma no Olho*, this study proposes specifically to produce a reflection on the black aesthetics in the film language and its relevance for the construction of a black identity, which combats racism in the cinematographic context and sociocultural setting. Therefore, it has been used the theory of representation by Stuart Hall (2016) and the black feminist theory of Beatriz Nascimento (2021), Lélia Gonzale and (2020), bell hooks (2019), Audre Lorde (2020).

**Keywords:** Black Cinema. Alma no Olho. Zózimo Bulbul. Black. Racism.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Zózimo Bulbul fita a câmera num sorriso negro. Harlem, Nova York, Estados Unidos, 1996. Fotografia: Chuck Martin.....	17
Figura 2 – Zózimo Bulbul no set de filmagem de seu longa-metragem <i>Abolição</i> , 1998.....	21
Figura 3 – Luiza Maranhão e Antonio Pitanga em <i>A Grande Feira</i> , filme dirigido por Roberto Pires, 1961.....	30
Figura 4 – Zózimo Bulbul em <i>Terra em Transe</i> , filme dirigido por Glauber Rocha, 1967. Fotografia: Acervo RADIOSANTOS (REM).....	31
Figura 5 – Renée de Vielmond e Zózimo Bulbul em <i>Compasso de Espera</i> , filme dirigido por Antunes Filho, 1973.....	34
Figura 6 – Dom Filó (à esquerda) e Carlos Alberto Medeiros (sociólogo e militante do Instituto de Pesquisa das Culturas Negras – IPCN). Noite do Shaft, Clube Renascença, 1972. Fotografia: Acervo CULTNE.....	37
Figura 7 – Folheto convidando para um baile em Olaria, subúrbio do Rio de Janeiro, 1976. Fotografia:.....	38
Figura 8 – Balé do Gueto em destaque no baile. Fotografia:.....	39
Figura 9 – Cumprimento black: “irmão, “brother”, “cumpadi”. Fotografia: Almir Veiga, 1976.....	41
Figura 10 – Clube Renascença, 1970. O corpo em transe, a alma em festa. Resistir e pertencer. Fotografia: Almir Veiga, CPDOC.....	41
Figura 11 – Programa de apresentação do Teatro Experimental do Negro. Fonte: Itaú Cultural.....	45
Figura 12 – Frame em 00:00:30 segundos de filme.....	51
Figura 13 – Frame em 00:00:47 segundos de filme.....	52
Figura 14 – Frame em 00:00:57 segundos de filme.....	53
Figura 15 – Frame em 00:01:01 minuto de filme.....	54
Figura 16 – Frame em 00:01:03 minuto de filme.....	54
Figura 17 – Frame em 00:01:22 minuto de filme.....	55
Figura 18 – Frame em 00:01:30 minuto de filme.....	56
Figura 19 – Frame em 00:02:00 minutos de filme.....	57

Figura 20 – Frame em 00:02:17 minutos de filme.....	57
Figuras 21 e 22 – Planos de sequência inicial de <i>Ôrí</i> .....	58
Figura 23 – Frame em 00:02:33 minutos de filme.....	59
Figura 24 – Frame em 00:03:35 minutos de filme.....	60
Figura 25 – Frame em 00:03:57 minutos de filme.....	60
Figura 26 – Frame em 00:04:12 minutos de filme.....	61
Figura 27 – Frame em 00:04:29 minutos de filme.....	61
Figura 28 – Frame em 00:04:32 minutos de filme.....	62
Figura 29 – Frame em 00:04:57 minutos de filme.....	62
Figuras 30 e 31 – Frames em 00:05:41 e 00:05:47 minutos de filme.....	63
Figura 32 – A tela em branco que permanece por 5 segundos no quadro.....	63
Figuras 33 e 34 – Frames em 00:06:04 e 00:06:06 minutos de filme.....	64
Figura 35 – Frame em 00:06:30 minutos de filme.....	64
Figura 36 – Frame em 00:06:35 minutos de filme.....	65
Figuras 37 e 38 – Frames em 00:07:57 e 00:08:29 minutos de filme.....	65
Figuras 39 e 40 – Frames em 00:09:58 e 00:10:01 minutos de filme.....	66
Figura 41 – Frame em 00:10:07 minutos de filme.....	66
Figuras 42 a 46 – Sequência final do curta.....	67
Figura 47 – Letreiro final do curta.....	68

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>DE(S)COLONIZANDO TELAS E PENSAMENTOS .....</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>IMAGEM NA ALMA .....</b>	<b>18</b>
<b>2.1</b>	<b>EXPOSIÇÃO DAS ORIENTAÇÕES METODOLÓGICAS .....</b>	<b>24</b>
<b>3</b>	<b>NEGRO, QUAL É O SEU NOME? .....</b>	<b>27</b>
<b>4</b>	<b>ANÁLISE SOBRE O CINEMA NEGRO DE ZÓZIMO BULBUL .....</b>	<b>44</b>
<b>4.1</b>	<b>MESMO SEM PALAVRA, O CORPO ENUNCIA: RESISTIR PARA EXISTIR .....</b>	<b>50</b>
<b>4.2</b>	<b>COM A ALMA NO OLHO, OU A RESISTÊNCIA NEGRA EM EVIDÊNCIA .....</b>	<b>51</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>70</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>72</b>

## 1 DE(S)COLONIZANDO TELAS E PENSAMENTOS

*Ori significa a iniciação a um novo estágio da vida, a uma nova vida, a um novo encontro. Ele se estabelece enquanto rito e só por aqueles que sabem fazer com que uma cabeça se articule consigo mesma e se complete com o seu passado, com o seu presente, com o seu futuro, com a sua origem e com o seu momento ali.*

Beatriz Nascimento

Início esta dissertação transcrevendo na epígrafe acima um trecho do documentário *Ôrí* (1989), narrado pela historiadora Beatriz Nascimento, dirigido por Raquel Gerber e produzido por Raquel e Ignácio Gerber<sup>1</sup>. Maria Beatriz Nascimento, mulher negra, sergipana, nascida em 1942, foi professora, poeta, roteirista, ativista e uma das pioneiras do Movimento Negro Unificado (MNU). A ativista foi uma das personagens centrais na luta contra o racismo, em meados dos anos 1970, os chamados “anos de chumbo” da ditadura militar, período marcado por forte politização dos debates acerca das questões raciais no Brasil. Ela foi fundamental para construção de uma intelectualidade negra, uma vez que, com suas rigorosas pesquisas, abriu fendas no meio acadêmico branco-centrado e trouxe possibilidades de produção ao pensamento negro autônomo, cuja espinha dorsal reside no reconhecimento dos sujeitos que são os produtores de tal episteme, ou seja, as pessoas pretas. A autora defendia e propunha a descolonização do conhecimento, sobretudo o acadêmico (NASCIMENTO, 2020), e afirmava, já no começo de sua trajetória e de sua escrita, que era necessário a construção de uma história negra feita por pessoas negras.

Ressalto, de modo subjetivo, que meu interesse afetivo e intelectual por Beatriz Nascimento<sup>2</sup> aconteceu por meio do documentário *Ôrí*, um longa-metragem resultado de uma profunda pesquisa historiográfica, antropológica e sociológica acerca do processo afrodiaspórico nas Américas, sobretudo no Brasil. Trata-se de uma cartografia audiovisual das emoções e do afeto. É um tratado afro poético e transatlântico sobre a experiência da diáspora e seus desdobramentos: desde a escravidão, o mar, o exílio, o quilombo, os orixás, a ancestralidade, o ôrí, a memória, o baile black, o soul, o movimento negro. Todos esses

<sup>1</sup> Sinopse e ficha técnica estão disponíveis on-line, assim como o documentário, que pode ser acessado, sob demanda, em: <https://tamandua.tv.br/filme/default.aspx?name=ori>. Acesso em: 28 jul. 2022.

<sup>2</sup> Para conhecer em densidade a biografia de Beatriz Nascimento, leia o livro “Eu sou Atlântica: Sobre a Trajetória de Vida de Beatriz Nascimento” (RATTS, 2007), escrita pelo antropólogo Alex Ratts (Alecsandro José Prudêncio Ratts), professor da Universidade Federal de Goiás e um dos intelectuais negros brasileiros mais reconhecidos contemporaneamente.

fenômenos plasmados, ali na tela, fizeram-me refletir sobre minha trajetória enquanto mulher negra, pesquisadora e artista, e sinalizaram um orgulho ainda maior sobre ser negra e sobre como esse corpo negro, o meu, coloca-se no mundo. A partir dessa reflexão trago propriamente o trecho da epígrafe que abre esta dissertação, retirado do documentário, para pensar a alegoria do Ôrí em uma perspectiva de (re)nascimento, de (re)construção de um novo viver, ou (re)criação de um novo mundo, melhor dizendo: uma nova perspectiva de mundo, cujo espelho não se reflete pelo viés da branquidade, mas, inversamente, amplia-se sob a luz da negritude.

Kabengele Munanga (2016) ensina que a negritude é filha do pan-africanismo, movimento político que surgiu em meados do século XIX e teve força principalmente, nos Estados Unidos, na África de colonização francesa e Antilhas Britânicas.

A negritude, posição intelectual e o pan-africanismo, posição política, convergiam ao afirmar respectivamente que todos os africanos tinham uma civilização comum e que todos os africanos deviam lutar juntos. (MUNANGA, 2016, p. 111)

O intelectual estadunidense William Edward Burghardt Du Bois (1868-1963) foi um dos grandes expoentes das formulações pan-africanas, e seus escritos influenciaram decisivamente os movimentos negros que se organizaram ao longo do século XX, dentre eles os estudantes negros das universidades francesas que, por volta dos anos de 1930, denunciaram as estruturas coloniais de tais instituições e estabeleceram o termo *negritude* como uma expressão de “afirmação de si” diante da civilização ocidental (op. cit., 2016, p. 116). O filósofo martinicano Aimé Césaire, considerado “pai” do conceito de negritude, apresenta sua poética desenvolvida no livro *Discurso sobre a Negritude*, publicado em 1987:

A Negritude, aos meus olhos, não é uma filosofia. A Negritude não é uma metafísica. A Negritude não é uma pretenciosa concepção do universo. É uma maneira de viver a história dentro da história; a história de uma comunidade cuja experiência parece, em verdade, singular, com suas deportações de populações, seus deslocamentos de homens de um continente para o outro, suas lembranças distantes, seus restos de cultura assassinadas. Como não crer que tudo aquilo que tem sua coerência constitui um patrimônio? É preciso mais para constituir uma identidade?

[...]

Mas a Negritude não é apenas passiva. Ela não é da ordem do esmorecimento e do sofrimento. Ela não é da ordem do patético nem do choramingo. A Negritude resulta de uma atitude proativa e combativa do espírito. Ela é um despertar, despertar de dignidade. Ela é uma rejeição; rejeição da opressão. Ela é luta, isto é, luta contra a desigualdade. Ela também é revolta. (CÉSAIRE, 2010, p. 108)

Em consonância com a ação poética de Césaire, atentando-se ao que ele denomina de “despertar da dignidade”, essa operação talvez seja o movimento mais relevante para a tomada de consciência que a negritude incide sobre as mentes de pessoas negras, pois abre o caminho da subjetividade, que é da ordem do humano – da humanidade –, considerando que toda expropriação desse contexto aconteceu a partir do processo de coisificação, provocada histórica e sistematicamente pela escravidão, cujas consequências reverberam até a contemporaneidade. É nessa direção que Beatriz Nascimento aponta quando reivindica que os estudos históricos produzidos na universidade brasileira considerem o problema da história do negro a partir da pergunta “quem somos nós, pretos, humanamente?” (NASCIMENTO, 2021, p. 39). Nessa mesma direção caminha Lélia Gonzalez ao apontar as limitações das análises dominantes sobre as relações raciais no Brasil, as quais consideram os processos de integração e assimilação do negro sempre numa perspectiva da modernização capitalista (GONZALEZ, 2020, p. 32). Nesse sentido, a linguagem fílmica, a poesia, a literatura, as artes em geral, são artefatos culturais de construção, de pavimentação de um ideário político-pedagógico cujo objetivo está calcado na tentativa do combate à dessubjetivação das narrativas dos sujeitos historicamente minorizados e subalternizados.

Desse modo, os esforços realizados para reconfiguração dos arranjos sociais que questionam o lugar dos corpos inferiorizados na sociedade impactaram a minha própria trajetória no contexto de pesquisa e no âmbito da subjetividade, e me colocou em um lugar de constante questionamento acerca de tudo que se encontra no campo das visibilidades. Tudo que produzo, seja no âmbito acadêmico ou no artístico, está intrinsecamente ligado à busca pela negritude, pela identidade estética e política negras. Essa reflexividade, socialmente criada no contexto de uma família negra muito questionadora, desde muito cedo me fez indagar sobre a ausência de pessoas negras nas mídias<sup>3</sup>. Essa falta sempre me incomodou, remetendo à ideia de que mesmo eu existindo em carne, osso, pensamento, pele escura e cabelo crespo, a minha existência não tinha importância, uma vez que minha opinião, minha aparência, minha ancestralidade e história não tinham relevância, pois não eram contempladas. No campo das imagens, no espaço midiático, a história era única, e não era a minha. A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie relata os efeitos intelectuais, afetivos e subjetivos de se reconhecer nesse processo de apagamento e aparição:

---

<sup>3</sup> Na produção audiovisual, especialmente no cinema comercial, há a expressão “tempo de tela”, que orienta a criação dos roteiros no sentido de fazer aparecer por mais tempo as personagens centrais da trama.

Bem, as coisas mudaram quando eu descobri os livros africanos. Não havia muitos disponíveis e eles não eram tão fáceis de encontrar quanto os livros estrangeiros, mas, devido a escritores como Chinua Achebe e Camara Laye, eu passei por uma mudança mental em minha percepção da literatura. Eu percebi que pessoas como eu, meninas com a pele da cor de chocolate, cujos cabelos crespos não poderiam formar rabos de cavalo, também podiam existir na literatura. Eu comecei a escrever sobre coisas que eu reconhecia. Bem, eu amava aqueles livros americanos e britânicos que eu lia. Eles mexiam com a minha imaginação, me abriam novos mundos. Mas a consequência inesperada foi que eu não sabia que pessoas como eu podiam existir na literatura. Então o que a descoberta dos escritores africanos fez por mim foi: salvou-me de ter uma única história sobre o que os livros são. (ADICHIE, 2009)

Esse trecho está inserido numa palestra intitulada *O Perigo da História Única*, proferida pela autora em 2009<sup>4</sup>. Chimamanda está falando sobre literatura, mas poderia ser sobre teatro, música ou cinema. A diversidade de narrativas e a pluralidade de histórias reverbera nas pessoas porque amplia as possibilidades de ser. Esse argumento tornou-se um objetivo da pesquisa que deu resultado a esta dissertação: a preocupação em estudar algo que ampliasse as possibilidades de ser. O cinema como potente ferramenta de expressão e alcance materializou essa oportunidade.

Já convencida que me enveredaria pelo cinema africano, em um momento de *insight* recordei a experiência e o impacto vivido após assistir, nos idos dos anos 2000, o curta-metragem seminal do ator e diretor brasileiro Zózimo Bulbul<sup>5</sup>, *Alma no Olho*<sup>6</sup>, lançado em 1974. Ao assistir o curta-metragem, tive a sensação de reconhecimento: enquanto mulher negra, periférica, ciente de minha negritude, fui contemplada pela narrativa, vi a história dos meus ancestrais sendo contada pelos olhos de um homem negro, também ciente de sua negritude e consciente do poder de transformação da linguagem cinematográfica. Naquele momento, imagens poderosas, carregadas de força cênica e representatividade me potencializaram enquanto ser, posicionaram-me e mostraram que era possível construir narrativas que recusam e rompem mecanismos de discursividade racista, produzidos pela hegemonia branca, ocidentalizada e colonial, que nunca nos representou.

O documentário *Alma no Olho*, de Bulbul, apresenta diversos aspectos sobre o diálogo entre memória e ancestralidade, sobretudo que a materialização da memória é a própria

---

<sup>4</sup> Palestra realizada pela plataforma de conferências TED, disponível em: [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/transcript?language=pt](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt). Acesso em 29 jul. 2022.

<sup>5</sup> Para conhecer detalhes da trajetória do artista, acesse o website do Centro Afrocarioca de Cinema: <http://afrocariocadecinema.org.br/zozimo-bulbul/>. Acesso em 29 jul. 2022.

<sup>6</sup> O documentário pode ser acessado gratuitamente no canal Poéticas do Sul, no YouTube: [https://youtu.be/JrGQs1qf\\_Ts](https://youtu.be/JrGQs1qf_Ts). Acesso em 29 jul. 2022.



ancestralidade, pois quando tomamos conhecimento de nossa história negra, que ao longo da história da humanidade foi sistematicamente apagada e silenciada, ao descobrir de onde vieram, por exemplo, os povos sequestrados em África, estamos construindo memória e conseqüentemente ancestralidade, pois a memória ancestral reside no amálgama entre conhecimento (tomar contato com algo que não se tinha antes, descoberta) e reconhecimento (espelhar-se naquilo que tomou contato, reconhecer-se).

Mencionei acima que sou artista – meu trabalho artístico consiste em pesquisar repertório musical afro diaspórico para discotecar nos bailes da vida, parafraseando o grande Milton Nascimento. Nesse sentido, meu trabalho com música, em que pesquiso musicalidade afro diaspórica, está ancorado nesse contínuo exercício entre conhecer e reconhecer, entre memória e ancestralidade, entre descoberta e renascimento e no encontro das duas, construindo um corpo com memória ancestral. E esse corpo de mulher negra que existe e resiste encontrou ressonância na primeira obra dirigida pelo multiartista afro carioca Zózimo Bulbul, *Alma no Olho*. Essa obra foi o documento utilizado para pensar as questões de pesquisa desta dissertação.

## 2 IMAGEM NA ALMA



Figura 1 – Zózimo Bulbul fita a câmera num sorriso negro. Harlem, Nova York, Estados Unidos, 1996, Fotografia: Chuck Martin.

“Ó meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona.” (Fanon, 2008, p. 191)

Esta dissertação é resultado do meu interesse sobre cinema negro e, particularmente, sobre a primeira obra cinematográfica dirigida por Zózimo Bulbul, “pai” do cinema negro no Brasil. Bulbul, poeta das imagens, ator, diretor, roteirista, produtor, intelectual. Produziu, roteirizou e dirigiu o filme em curta-metragem *Alma no Olho*, lançado em 1974. Carioca, negro, filho de Rita Maria da Silva, operária, e Sebastião Alves de Brito, estivador, nasceu em 21 de setembro de 1937, chamado Jorge da Silva, alcunha que mais tarde abandonaria por motivações familiares e políticas.

O documentário *Alma no Olho* é um retrato em primeira pessoa da saga do sujeito negro vivida na diáspora. O corpo preto de Zózimo Bulbul em cena traduz em gesto e em beleza a memória ancestral, cuja força redescobre um passado apagado e anuncia possibilidades outras de presente e futuro. O curta-metragem me causou espanto e reconhecimento, perplexidade e esperança, e produziu em mim um repertório de combatividade. Por meio daquelas imagens e dos jogos de *mis-em-scène* construídos por Bulbul, pude identificar naquelas personagens uma

história que ainda não tinha sido contada, ou pelo menos, não daquela maneira, sob a ótica negra, sob um modo negro de estar no mundo, onde a subjetividade resgatada, melhor dizendo – (re)construída –, surge como uma grande flecha apontada para a branquitude. Aquelas personagens retratadas na obra seminal de Bulbul sinalizavam a humanidade perdida ou silenciada pela experiência do exílio, e apontavam o resgate da subjetividade e da identidade ancoradas em nossa memória ancestral:

Em *Alma no Olho*, a grande inovação estética está em apresentar, dar a ver o corpo negro, colocado em primeiro plano ocupando o quadro. A pele tela renovada com uma imagem pouco comum que assume a performance como narrativa do trauma da escravidão e o corpo como meio a entranhar-se na imagem: o corpo preto no fundo branco e na frente da cena é o documento histórico-estético do trauma e da cura. (Oliveira, Santos e Jesus, 2020, p. 36)

A historiadora e ativista Beatriz Nascimento explica no documentário *Ôrí* que “é preciso a imagem para recuperar a identidade, tem que se tornar visível porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro, e em cada um o reflexo de todos os corpos”. Nesse sentido a linguagem fílmica de Zózimo Bulbul nasce insurgente e combativa, diante de um cenário audiovisual branco e ocidentalizado, onde a bússola orienta para o caminho da construção de subjetividade e de um imaginário que fabula outras histórias acerca dos corpos negros representados. Histórias essas cuja centralidade reside na recusa das estereotípias.

Por entender a força representacional que o cinema é capaz de produzir, bem como a construção da memória de determinados grupos sociais, e considerando o contínuo e prolongado apagamento histórico-cultural que a população negra sofre ao longo do tempo em diversas esferas, inclusive no audiovisual, é importante destacar produções que tentam reconstruir imagens outras, que questionam a branquitude, esse fenômeno tão presente nas esferas sociais que alicerçam as relações socioculturais deste país. Para a pesquisadora Cida Bento, autora do livro *O pacto da Branquitude* (2022) tal fenômeno está nos mais diversos espaços do tecido social e tem como característica a hierarquia das relações de dominação, onde os sujeitos que exercem papel de liderança e que assumem o centro das visibilidades são majoritariamente homens e brancos. Nesse sentido, no contexto do audiovisual, o cinema negro elabora um fazer fílmico que constrói uma narrativa sobre os corpos negros representados no cinema, uma vez que (re)cria discursos novos, propondo referenciais alternativos, visando reformular imagens e narrativas acerca das identidades negras no intuito de inserir a negritude – ou negridade –, na centralidade das discussões e, concomitantemente, ajudar a construir a memória do negro e sua subjetividade por meio da arte fílmica, vislumbrando o reconhecimento

das pessoas negras frente a um cinema calcado em estereótipos racistas, que se sagrou hegemônico e universalizante.

A obra de Zózimo Bulbul dialoga com teorias desenvolvidas por autoras negras feministas, das quais destaco as brasileiras Lélia Gonzalez, em seu livro *Por um feminismo afro-latino-americano* (2020), e Beatriz Nascimento, em *Uma história feita por mãos negras* (2021); e as estadunidenses bell hooks, em *Olhares Negros: raça e representação* (2019), e Audre Lorde, em *Irmã Outsider* (2019). Essa relação entre cinema negro e feminismo negro se conecta necessariamente ao protagonismo negro, à representatividade e, sobretudo, à tentativa de descolonizar os corpos negros e tudo aquilo que envolve seu estar no mundo. Conforme aprendi com os trabalhos do realizador, pesquisador e professor negro Gilberto Alexandre Sobrinho (2017, p. 163):

Há um campo de criação e reflexão compreendido como o cinema negro do Brasil. Tendo como referencial o cinema de Zózimo Bulbul e como ponto de partida seu curta experimental *Alma no Olho* (1973), pode-se definir esse cinema com base nas expressões da imagem em movimento em que domina a presença de questões formais, narrativas e conceituais de herança africana, com grande ênfase na produção da diáspora negra em diferentes contextos.

Zózimo Bulbul (De; VIANNA, 2014) dizia sobre o seu desejo de retratar a experiência negra no cinema brasileiro: “Eu nunca perdi a negritude. Queria trazer a negritude para dentro desse debate, sempre”. Nesse sentido, o cinema negro nasce partindo da necessidade de construir visibilidade e afirmação ao negro, num campo pedagógico de luta de imagem, uma vez que o afrodescendente ainda se encontra na posição do “outro” inserido numa série de contextos comportamentais que resultam fatalmente na fragmentação de sua identidade.

A pesquisadora Maíra Zenun (2014) apresenta o cinema negro como uma categoria de análise para a compreensão de uma série de produções cinematográficas que constroem discursos novos, propondo referenciais distintos para recriar imagens e narrativas acerca das identidades negras ao inserir a negritude na centralidade das discussões, vislumbrando o reconhecimento e valorização das pessoas negras diante de um cinema calcado em estereótipos racistas, que se consolidou enquanto padrão no contexto do mercado audiovisual. Desse modo, Zenun alude a um cinema em “oposição às imagens eurocêntricas/etnocêntricas formuladas sobre África e suas diásporas, e que introduz novos referenciais sobre os sujeitos à margem do *mainstream*” (ibid., 2014, sem página). A pesquisadora explica também que “cinema negro” é uma denominação que “corresponde à intenção de reproduzir novas representações e refletir

sobre questões relacionadas às identidades negras concebidas a partir de imagens cinematográficas” (ibid.).

Tomando o contexto histórico em que se cria a estética negra no Brasil, as condições de reconhecimento e identificação são mobilizadas através da construção de um autoamor, como argumenta bell hooks (2019). A esse respeito a autora explica que não basta ser negro ou negra, é preciso estar atento às transformações que as lutas antirracistas buscam alcançar, operando pela descolonização do pensamento e cultivando o autoamor como ferramenta principal na luta pelo desmantelamento da branquitude, pois não existe possibilidade de vencer o pacto colonial da branquitude vivendo no auto-ódio:

A cultura negra que surgiu no contexto do apartheid e da segregação foi um dos poucos lugares que abriu espaço para o tipo de descolonização que torna possível o amor pela negritude (hooks, 2019. p. 47)

O olhar que busca construir uma nova visão acerca de si tem como objetivo desconstruir o pensamento colonial estruturante das relações sociais que subalternizam um grupo em detrimento do outro, que racializam um grupo enquanto o outro é a norma. A escritora e artista Grada Kilomba em seu livro *Memórias da Plantação* (2019, p. 56) apresenta a metáfora da rainha para sinalizar que corpos oprimidos devem pertencer a determinados lugares:

uma rainha pertence naturalmente ao palácio “do conhecimento”, ao contrário da plebe, que não pode jamais alcançar uma posição de realeza. A plebe está encerrada em seus corpos subordinados. Tal hierarquia introduz uma dinâmica na qual a negritude significa não somente “inferioridade”, mas também “estar fora do lugar”, enquanto a branquitude significa ‘estar no lugar” e, portanto, “superioridade”. Dizem-me que estou fora do lugar porque em sua fantasia, eu não posso ser a rainha, mas apenas a plebeia.

Nas tramas do racismo os corpos negros são construídos como corpos impróprios, como corpos que estão “fora do lugar” e, por essa razão, corpos que não podem pertencer. Corpos brancos, ao contrário, são construídos como próprios, são corpos que estão “no lugar”, estão “em casa”, corpos que sempre pertencem. Em seu fazer artístico Zózimo Bulbul se desloca do lugar impróprio e inaugura um novo lugar onde corpos negros se apartam da mirada inquisidora/colonial branca para se apropriar da narrativa que se ancora na própria experiência do homem negro dissociado da desumanização/exotização que engendra os caminhos do imaginário no âmbito do discurso cinematográfico.

Uma vez que a experiência negra no cinema e na sociedade historicamente residem nesse lugar de coisificação, o ideário escravocrata e colonial cristaliza essa operação nas telas. Sobre esse tema a historiadora Beatriz Nascimento expõe no documentário *Ôri*: “o grande drama é o reconhecimento da pessoa, do homem negro que nunca foi reconhecido no Brasil” Esse reconhecimento ocupa as telas e constrói um olhar que abandona e nega os estereótipos construídos acerca dos corpos negros, num exercício contínuo de elaboração da imagem política de si.



Figura 2 – Zózimo Bulbul no set de filmagem de seu longa-metragem *Abolição*, 1988.

Nesse contexto, o cinema negro no Brasil nasce movido e influenciado pelas lutas antirracistas que seguiam ao redor do mundo em meados dos anos 1960 e 1970, período no qual não coincidentemente surge a estética fílmica de temática negra no país. Zózimo Bulbul, atravessado pelos acontecimentos sociopolíticos e raciais que eclodiam no mundo, e ancorado em suas próprias vivências pessoais acerca de ser uma pessoa negra no Brasil, diante da experiência do racismo, inaugura uma linguagem fílmica problematizadora e engajada em que o tema central reside nas questões das lutas raciais.

Ao visitar a biografia do autor percebe-se em detalhe a trajetória de um homem negro consciente de sua negritude – militante e artista inquieto – e o que o levou a combater, no seu fazer artístico, o racismo sofrido na pele. Outros trabalhos acadêmicos já investigaram a

trajetória pessoal e artística de Zózimo Bulbul. Dentre eles, destaco a tese de doutoramento de Noel dos Santos Carvalho, *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*, realizado junto ao programa de pós-graduação em Sociologia, na Universidade de São Paulo, e defendida em 2005. Na tese o autor traça um panorama sobre a representação do negro no cinema brasileiro em produções de comédias musicais, e do cinema politicamente engajado de meados do século XX, contextualizando tais representações com o cenário político e intelectual da época. Em seguida, ele reconstrói a trajetória artística de Bulbul. Certamente o trabalho de Noel é o mais extenso, denso e significativo das investigações já realizadas sobre Bulbul, Incorporo e referencio parte da discussão construída por Carvalho (2005) no corpo dessa dissertação. Contudo, para elaborar a contextualização biográfica que trago nos próximos tópicos, utilizarei como aporte, principalmente, o livro *Zózimo Bulbul - Uma Alma Carioca*, pequena biografia lançada postumamente, em 2014, organizada pelo cineasta Jefferson De e a esposa de Zózimo Bulbul, Biza Vianna. E ainda, a histórica entrevista concedida pelo cineasta na ocasião dos Cem anos de Abolição, projeto organizado em 1988 pelo Museu da Imagem e do Som, da cidade do Rio de Janeiro (MIS-RJ); a entrevista foi conduzida pela atriz Ângela Ness e Beatriz Nascimento, além de uma funcionária do MIS identificada como Dulce. O objetivo é reconstruir a trajetória artística de Bulbul, baseada em seus depoimentos, e em sua percepção de eventos biográficos, apoiando-se em sua memória individual, bem como associar os acontecimentos sócio-políticos que ocorreram naquele espaço-tempo e que influenciaram sobremaneira sua obra.

A pesquisadora Ecléa Bosi (1994), amparada nos escritos do sociólogo Maurice Halbwachs (1993), considera que cada indivíduo carrega suas lembranças pessoais. Entretanto, esse indivíduo está inserido em um contexto social e cultural, e é nesse contexto que se consolida suas lembranças. A memória individual é implicada pelas memórias dos contextos sociais por onde circulamos. Dessa forma, a memória do indivíduo está relacionada à classe social a que pertence, ao relacionamento com a família, com a igreja, com a escola, com a profissão, com os grupos de referência. Essas diversas memórias constituem a memória coletiva, que dá base à identidade do indivíduo, como pertencente a um determinado grupo (LOBATO, 2016).

Nesse sentido, entende-se que a memória individual não está apartada do convívio coletivo, portanto o indivíduo que lembra reconhece suas lembranças no tecido de suas sociabilidades. Ainda baseada no pensamento de Bosi (op. cit.), salientamos que a memória não é matéria fixa e estática, cristalizada no tempo passado, ela sofre influência do tempo presente, num grande movimento de interlocução entre passado e presente. De acordo com a autora

(BOSI, 2018, p. 19): “O presente, entregue as suas incertezas e voltado apenas para o futuro imediato, seria uma prisão.”

Em seu livro intitulado *Tempo Vivo da Memória*, Ecléa Bosi (id., 1987, p. 7), postula que “na maioria das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens, ideias de hoje, as experiências do passado”. Diante desse quadro, evocamos Halbwachs (1993) para nos alertar sobre a memória como dimensão social. Segundo o autor, as nossas lembranças se constituem coletivas pois nunca permanecemos sós, pois o outro sempre se faz presente, ainda que na ausência. Dessa maneira, para que haja o exercício da lembrança é fundamental que:

a reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns, que se encontram tanto no nosso espírito como nos dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aqueles e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. (ibid., p. 34)

Quando falamos em memória acerca de populações historicamente silenciadas, estamos falando de resgate de narrativas perdidas no grande descaso produzido pela história oficial. As pesquisas elaboradas em nossa história recente, que priorizaram ouvir as vozes silenciadas, elaboram uma espécie de genealogia ou mapeamento de fatos e fenômenos que aconteceram e que precisam emergir no tecido social para melhor compreensão dos meandros de nossa história. Entrevistas, histórias de vida, depoimentos de anônimos pertencentes a grupos minorizados compõem a cartografia de uma narrativa histórica possível e plural.

## 2.1 EXPOSIÇÃO DAS ORIENTAÇÕES METODOLÓGICAS

A metodologia que utilizo nesta dissertação tem caráter híbrido. Ela tanto se apropria dos modos que as ciências sociais estabeleceram na feitura de seus trabalhos quanto nas formulações metodológicas que nascem em outros campos de conhecimento, como a literatura e o cinema. Nem poderia ser diferente, uma vez que o objeto de estudo deste trabalho é justamente um filme. E mais desafiante ainda: um curta-metragem experimental, forma que exige um olhar estético apurado. Compreendo o cinema como ferramenta dialogal entre ficção e realidade, construindo uma dinâmica contínua representacional. Desse modo, o olhar investigativo deve estar ancorado e atento não somente à história que é contada (o roteiro), mas também às outras linguagens que foram utilizadas para contá-la: tempo, espaço, mimese são



exemplos de linguagens a serem exploradas na investigação fílmica. Para tanto, é necessário desconstruir para construir, analisar os elementos de maneira separada, isolada, para, depois, associá-los. Analisar um filme é, sobretudo, a reconstrução dos elementos explorados para a sua feitura; é preciso um olhar apurado, pautado no distanciamento, a fim de compreender os caminhos escolhidos pelo autor para chegar em determinada narrativa. É necessário um trabalho de decantação para desvendar ou alcançar o que não está em evidência, mas que é crucial para o conjunto da obra. Assim, combinam-se na construção da análise as reflexões sobre a forma fílmica (a análise fílmica), ao mesmo tempo em que conduzimos a análise sociológica.

No que se refere ao aspecto instrumental da feitura da pesquisa, utilizo uma abordagem qualitativa documental, ou seja, tomo o filme como documento de uma época, de uma trajetória, de uma proposta. O curta-metragem é o objeto a ser investigado por meio dos trabalhos de Beatriz Nascimento e Lélia Gonzalez. A hipótese interpretativa que estabeleço nesse trabalho é a de que existe uma circulação de ideias entre os escritos das autoras e a realização do curta experimental. Nesse sentido, não apenas o curta, mas a própria teoria deve ser investigada. Afinal, conforme aprendi como lição política, teórica e metodológica com bell hooks:

Desafiados a repensar, artistas e intelectuais negros insurgentes buscam novas formas de escrever e falar sobre raça e representação, trabalhando para transformar a imagem. (hooks, 2019, p. 33)

Filme e textos produzem conhecimentos próprios, e o estudo dessas obras gera outro conhecimento, colocado em circulação junto deles. É possível rever o filme, reler os textos e perceber que nem a obra de Zózimo Bulbul nem os trabalhos de Beatriz Nascimento e Lélia Gonzalez encerraram seu significado no momento em que foram produzidos. Se naquele contexto, o Brasil dos anos de 1970, as discussões faziam emergir novas questões, no contexto atual, o Brasil de 2022, novas questões ainda podem ser formuladas diante dos textos e diante do filme. Ainda há muito o que se descobrir nessas investigações. De modo que esse trabalho tem como fundamento um imperativo científico, ou seja, o da descoberta. Essa descoberta, por se tratar de um estudo feito no escopo institucional das ciências sociais, é da ordem de uma inteligibilidade sociológica. Não quero com isso limitar os alcances do curta ou os textos a apenas essa dimensão. Trata-se apenas de afirmar que é nesse recorte que realizo minha contribuição. *Alma no Olho* vai além dessa dissertação. E com ela quero apenas intensificar o prazer que essa obra trouxe e ainda traz para quem entra em contato com ela. Esse é o desafio ao se trabalhar sociologicamente com as criações estéticas: a inteligibilidade e a objetividade

científica devem intensificar, e não reduzir, o prazer e a experiência estética. Conforme afirma o professor e pesquisador de estudos literários, Fábio Durão:

Na relação com obras de arte, (...) a construção da objetividade necessita de um componente subjetivo forte; em outras palavras, sujeito e objeto não são tão nitidamente separáveis como nas ciências exatas. (DURÃO, 2020, p. 23)

No próximo tópico desta dissertação discutirei os depoimentos que Zózimo Bulbul concedeu ao longo de sua vida e que considero de suma importância para compreender alguns aspectos sociais no que se refere às populações negras nos grandes centros do Brasil na primeira metade do século XX. Em seguida, trago essa discussão para as elaborações da análise fílmica.

### 3 NEGRO, QUAL É O SEU NOME?

Jorge da Silva se automeinou Zózimo Bulbul, nome artístico que é a união do apelido afetivo, adquirido no seio familiar ainda criança, “Zózimo”, e “Bulbul”, que é o nome adotado pelo artista nos anos de militância política, entre 1960 e 1970, que diz respeito a sua ligação à diáspora negra, à luta racial e à negritude, pois em swahili, “Bulbul” significa “rouxinol” (CARVALHO, 2012, p. 2; CARVALHO, 2005, p. 173).

Bulbul foi criado em Botafogo, Rio de Janeiro (RJ), que, segundo relato biográfico, era um bairro diferente em sua infância e juventude. O bairro era conhecido como “cabeça de porco”, pois era constituído por inúmeras casas coletivas que abrigavam várias famílias, em sua maioria, famílias de negros, compostas por primos, tios, irmãos etc. Sobre essas vivências, a experiência de coletividade e de colaboração entre as famílias negras, o artista lembra:

Lembro-me que eu cresci numa casa de cômodos. A casa de cômodos para mim foi da maior importância, porque era uma casa coletiva. Eram várias crianças, várias famílias e a cozinha. As crianças comiam antes. Era uma mesa enorme, era uma farra sempre, porque todo mundo alimentava todo mundo. O banho também era coletivo. Tinha dois banheiros na casa. Os quartos eram individuais, das famílias. Tinha um quintal com frutas e coisas assim. Isso me marcou muito até a idade escolar. Minha mãe não era minha mãe e meu pai não era meu pai, era família. Todo mundo tomava conta, quer dizer, todo mundo saía para trabalhar, para se virar. Os mais velhos tomavam conta da gente, das crianças. Eu cresci com essa coisa dentro de mim. Esse comportamento da coletividade. Eu não tive a casa do meu pai, da minha mãe, com minha irmã. Era uma coisa assim muito coletiva. (DE e VIANNA, 2014)

Desde sua tenra infância, em idade escolar, Zózimo teve que encarar as perversidades do racismo, o que, posteriormente, seria o cerne das discussões e da problemática desenvolvida no interior de seus filmes e documentários. O cineasta relata uma dessas experiências escolares:

O que me marcou também muito, quando eu tinha seis, sete anos, por aí, foi entrar na escola. Claro que tinha um sonho também. Via todo mundo, com aquela camisinha branca escrita E.P. Escola Pública. Era uma coisa recente também, tinha uns dez, quinze anos, por aí. O Getúlio Vargas tinha montado a Escola Pública. A escola foi um susto. Eu queria entrar para a escola e quando finalmente entrei deparei, realmente, com o racismo da coisa. Lembro-me dessa professora, a primeira professora do primário. Ela selecionava na sala de aula. As crianças brancas sentavam na frente, as mulatas no meio e as negras atrás. Foi o primeiro contato com a realidade de cor que eu tive. Devia ter uns seis, sete anos de idade. Foi uma porrada. Claro, eu fui expulso desse colégio. A expulsão foi um negócio muito engraçado. O problema do palavrão. Ela já tinha implicância mesmo com a gente. Os negros sentavam atrás. Um dia, de repente, ela me botou de castigo. Eu estudava à tarde e minha mãe, operária, chegou em casa e não me viu. Procurou nas redondezas e foi

no colégio buscar-me. Estava de castigo, de joelhos em cima de milhos. A professora dizendo horrores. Minha mãe ia me bater porque eu fui expulso do colégio. Ela deu um esporro na professora, na diretora, em todo mundo. Disse que aquela escola não tinha a capacidade de me aturar, porque eu era o filho dela. A escola tinha que entender o meu processo de liberdade dentro da casa, todas as normas. Não o que a escola queria me impor. Foi uma conquista muito grande. Ela [mãe] me conquistou. Nesse dia eu senti que podia ser gente, fazer coisas que eu tinha um respaldo atrás. (ZÓZIMO, 1998 apud CARVALHO, 2005)

As memórias de Zózimo descreviam a escola como um espaço de hostilidade e racismo, ambiente de negação e subalternização de sua negritude, e, ironicamente, lugar de desenvolvimento de seus questionamentos acerca da questão racial. Já naquela idade, Bulbul questionava as limitações de seus professores, que se recusavam a contemplar a cultura afro-brasileira em seu currículo escolar: “Os professores eram muito despreparados, mas nós começamos a fazer um tipo, um jogo com eles. Era juntar grupos que queriam estudar e ultrapassar o tal currículo” (BULBUL, 2014, p.13). Ainda sobre sua infância, Bulbul destaca em depoimento a importância de sua avó em sua formação nos seus primeiros anos, enfatiza a peculiaridade dela ser alfabetizada e uma ávida leitora, a despeito de sua origem, pois era uma mulher negra filha de ex-escravizados:

Lembro-me, não posso precisar realmente a idade, mas acho que 3, 4 anos, por aí. Papai e mamãe, mesmo já separados, por brigas. Quando eles se reuniam para ir visitar a vovó e ela morava em Campos. Ela me marcou muito, porque minha mãe era analfabeta e meu pai escrevia mal, não tiveram escolaridade. Os ex-escravos não tinham escolaridade e a vovó lia, vovó lia muito, sempre que eu ia a Campos eu a encontrava. Ela estava sempre por dentro de muitas coisas. Ela lia, ela tinha mania de ler, jornais, livros e me contava histórias. Várias histórias entre os negros e brancos em Campos, ou seja, entre os ex-escravos e os latifundiários, o patrão, o dono dos escravos da terra, em Campos. (op. cit., p. 284)

Frequentar o espaço escolar o distinguia de seus familiares. Sua avó, que morava em Campos dos Goytacazes (RJ), era sua referência, pois sabia ler, diferentemente de sua mãe, que era analfabeta. Seus primos e familiares, moradores das favelas cariocas, não frequentavam a escola, pois trabalhavam como ajudantes de feira ou carregadores de água, desde os 9, 10 anos de idade. Por conta disso Zózimo foi o único que terminou a educação básica em sua família, feito conquistado por ajuda e insistência de sua mãe.

Depois do curso de contabilidade minha mãe esperava que fosse contador. No colégio eu gostava muito de pintar e desenhar, sob influência das histórias em quadrinho. Comecei copiando por cima e depois sozinho, já desenhava bem, pintava. Quando terminei o curso de contabilidade, já estava no Iate Clube.

No início como pintor de barco, depois como auxiliar de escritório. Paralelo a isso eu entrei para a Belas-Artes, porque eu queria estudar arte mesmo. Quando entrei na Escola de Belas-Artes, na Avenida Rio Branco, em 1959, ela era uma escola com participação política muito forte. Tinha filosofia, no prédio, que hoje é o Consulado da França. E queimar bonde era com a gente mesmo. A Belas-Artes era uma escola muito forte. (CARVALHO, 1988)

Conforme o excerto acima, Bulbul, em 1959, inicia seus estudos na Escola de Belas Artes, um espaço que propiciava uma forte participação política, devido ao curso de Filosofia, que ficava no mesmo prédio da Escola. Foi nesse mesmo período que Zózimo frequentou assiduamente os cinemas, assistiu às chanchadas e conheceu Grande Otelo (BULBUL, 2014).

Na universidade, Zózimo também sofreu racismo. Em sua biografia há o relato de uma experiência vivida com um professor de arte europeia. Zózimo questionava o professor a respeito da existência de outras artes, como a africana, por exemplo, o que deixou o professor enfurecido. Segundo o professor, o que Zózimo acreditava ser arte era meramente artesanato. O estudante travou uma discussão com o professor, e, a fim de buscar seus direitos como aluno, estabeleceu contato com os integrantes da UNE – União Nacional dos Estudantes –, onde conheceu figuras como o poeta e jornalista Ferreira Gullar, o diretor de teatro Oduvaldo Vianna (Vianinha), e os cineastas Cacá Diegues e Leon Hirszman, pessoas que representavam o engajamento político de esquerda nas artes, especialmente no audiovisual. Esse encontro foi importante na formação artística de Bulbul, levando-o a ter acesso à teoria marxista, a filmes franceses, italianos e japoneses, de estéticas inovadoras, questionadoras e provocativas.

Em 1962, a convite do ator e cineasta italiano radicado no Brasil, Adolfo Celi, Zózimo ingressou em um curso de arte dramática na escola de teatro Tablado, na cidade do Rio de Janeiro. Paralelamente, Bulbul já atuava no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), fazendo teatro volante e teatro militante. Por conta do teor engajado de suas peças, eventualmente, o grupo era atacado pela cavalaria da polícia, que tentava impedir suas apresentações. Zózimo relata esses episódios em passagem de sua biografia:

Nós, negros, éramos a minoria do grupo, mas a força foi tão grande, a pressão foi tanta, que o teatro volante que a gente fazia era sempre voltado para o trabalho do operário, que era a maioria negra. Assim como o tio Sam tinha que ser um cara americanófilo, um cara meio estrangeiro, caracterizado como aquele que vinha aqui para esmagar os nacionais. As peças eram muito rápidas, didáticas, claras. Não tinham nada de intelectualismo. O negócio era fazer rápido que a polícia do Lacerda vinha correndo em cima da gente. (DE e VIANNA, 2014, p. 22)

Esse relato demonstra a necessidade que o cineasta tinha em comunicar-se com a comunidade negra, mesmo nas adversidades, correndo o risco de ser preso pela polícia, por parte do então governador do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda, político bastante conservador, historicamente conhecido como um dos grandes articuladores da instauração da ditadura militar no país. Seu cinema negro surge com esse intuito, o de construir narrativas que alcançassem o público negro e por meio delas fomentasse um ideário positivo, quebrando estereótipos e forjando histórias outras acerca da questão racial.

Em 1969, Zózimo atuou na novela *Vidas em Conflito*, dirigida por Teixeira Filho, na TV Excelsior, na qual fazia par romântico com a atriz Leila Diniz. Atuando de maneira vigorosa nos palcos teatrais, esteve envolvido em montagens como *Bonitinha, mas ordinária*, de Nelson Rodrigues, encenada no Teatro Maison de France em 1962; *Orfeu Negro*, dirigido por Haroldo Oliveira, em 1964; *Um gosto de mel*, com direção de Luiz C. Sanz, em 1965; *Memórias de um sargento de milícias*, dirigida por Geraldo Queiróz, em 1966. Em 1967, monta uma peça de sua autoria, intitulada *A canção do negro amor*, encenada no Teatro Casa Grande, interrompida pela censura.

É também nos anos 1960 que Zózimo Bulbul inicia sua carreira como ator nos cinemas brasileiros. Nesse período ele atua em diversos filmes, dentre eles, destaque: *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1963), *Grande Sertão* (Geraldo e Renato Santos Pereira, 1965), *El justicero* (Nelson Pereira Dos Santos, 1967), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967), “O homem nu” (Roberto Santos, 1968), *Proezas do Satanás na terra do leva-e-traz* (Paulo Gil Soares, 1968) e *O engano* (Mário Fiorani, 1968).

É importante salientar que no cenário do audiovisual daquele momento, o Brasil experimentava o Cinema Novo, cujos filmes despontaram em meados dos anos 1960. Zózimo Bulbul, inclusive, como identificado acima, foi figura marcante em filmes cinemanovistas, sendo um dos principais nomes, junto a Antonio Pitanga e Odilon Lopes, também atores negros.



Figura 3 – Luiza Maranhão e Antonio Pitanga em *A Grande Feira*, filme dirigido por Roberto Pires, 1961.

O Cinema Novo trouxe os corpos negros para o centro de suas narrativas (Carvalho, 1988), uma vez que seus enredos priorizavam o povo brasileiro. Nessa perspectiva, negros e mulatos eram em gênese sua mais elementar representação, na tentativa de elaborar a identidade brasileira ou brasilidade, na busca da imagem do homem brasileiro em que o samba, a capoeira, as religiões de matriz africana, a favela e o sertão tinham lugar central nas tramas e roteiros de tal corrente cinematográfica. Sobre o tema, Noel Carvalho (id. 2015, p. 108) em seu artigo *A trajetória de Odilon Lopez – um pioneiro do cinema negro brasileiro* escreve: “Todas as vezes que os filmes trataram do pobre, do sambista, do proletariado, do malandro, do morador do morro- tropos do povo - recorreram aos atores negros e mulatos”. Este mesmo pesquisador destaca que a personagem negra ocupou o lugar de símbolo de nacionalidade entre os anos de 1930 e 1960. Existia algo de estereotipado nessa simbolização. Ainda assim, nessas décadas, realizadores negros conseguiram emergir dessa estereotipia e lançar os conceitos de um cinema negro no Brasil (CARVALHO, 2005).



Figura 4 – Zózimo Bulbul em *Terra em Transe*, filme dirigido por Glauber Rocha, 1967. Fotografia: Acervo RADIOSANTOS (REM).

Em 1970, a convite do diretor teatral Antunes Filho, Bulbul protagoniza *Compasso de Espera*, filme baseado em um episódio verídico vivido pelo ator. No filme, Zózimo é Jorge, e o enredo explora a vida de um publicitário negro bem-sucedido, que se envolve com uma garota branca, pertencente à alta sociedade paulista. O filme denuncia o racismo velado e a violência que ele provoca, materializada na personagem de Zózimo, que é omissa ao racismo que vivencia, devido à negação de sua identidade negra, e à negação dos sujeitos violentados pelo preconceito racial.

No livro *Multiculturalismo Tropical*, o pesquisador Robert Stam (2008) analisa o enredo do filme e seu pioneirismo, necessariamente pela maneira como questiona as relações raciais e o modo como se lida ou não com o racismo à brasileira:

O próprio Jorge cita o dito irônico de Millôr Fernandes de que “não existe racismo no Brasil porque os negros sabem seu lugar”. O filme ridiculariza um compêndio de clichês racistas pronunciados por brasileiros brancos “bem intencionados”: que o problema não é racial, mas social; que a questão não é, mas de classe; que o sucesso de celebridades negras como o Pelé prova a ausência de racismo; que “dormir junto” significa ausência de preconceito. (STAM, 2008, p. 370).

Anteriormente a esse período, Stam (2008) afirma que já haviam “insinuações de negritude” no cinema moderno brasileiro. O pesquisador destaca o filme *Bahia de Todos os Santos*, dirigido por Trigueirinho Neto, em 1962. Esse seria o filme a lançar o ator Antônio



Pitanga (na época ainda chamado Antônio Sampaio) em sua extensa carreira no cinema. O papel principal da trama foi interpretado por outro ator negro, Jurandir Pimentel, que encarnou o personagem Tônio, um jovem pobre que vive de pequenos delitos na capital baiana. A questão racial é um dos principais temas do filme, uma vez que Tônio é filho de pai branco e mãe negra, e essa origem é a todo momento mobilizada no transcorrer da narrativa fílmica. Como escreve Stam (2008, p. 270-271; 273; 277):

Embora o filme mostre um mundo racialmente misturado, onde negros, brancos e mulatos roubam juntos, fazem greve juntos e fazem festa juntos, aparentemente sem tensão, também aponta para formas estruturais de opressão, como a repressão sistemática do candomblé pela polícia

[...]

O filme enfatiza a repressão policial fazendo com que Tônio seja preso precisamente no momento em que está literalmente na ponta dos pés, dançando euforicamente um frevo magnificamente acrobático

[...]

Num período em que os negros apareciam em grande medida como músicos ou artistas do entretenimento, o filme mostra os negros como ativistas políticos. Questiona também o clichê da noção do Brasil como um paraíso para os mulatos. Em vez de subordinar os negros à categoria amorfa de ‘povo’, Trigueirinho Neto os trata em sua especificidade variada – como trabalhadores, como povo religioso, como marginais e como policiais

Justamente por mostrar uma Bahia marcada pela repressão policial e pela opressão dos mais pobres, o filme de Trigueirinho foi bastante criticado por setores mais conservadores da crítica cinematográfica, que defendiam um cinema brasileiro divulgador das boas imagens turísticas e, ao mesmo tempo, foi aclamado pelos grupos que enxergaram na obra capaz de trazer a crítica social para dentro das produções fílmicas (CARVALHO, 2003).

Ensaaios de formulação de um cinema negro podem ser vistos também nos curtas que compõem *Cinco Vezes Favela*. Produzidos pelo CPC da UNE, os curtas reuniram jovens atores e cineastas na proposta de realizar o que os integrantes do CPC entendiam naquele momento como uma arte popular e revolucionária. Zózimo foi protagonista em um dos curtas, *Pedreira de São Diogo*, dirigido por Leon Hirszman. Era o primeiro trabalho de ambos no cinema, de Zózimo e de Leon. Do ponto de vista da discussão sobre o problema racial no Brasil, *Cinco Vezes Favela* o subordinava à questão social, seguindo o pensamento mais ortodoxo da esquerda, conforme observou Robert Stam:

Apesar de muitos dos favelados serem negros, e embora seus opressores tendam a ter pela mais clara, o confronto não é apresentado como racial. Pessoas de todas as cores são mostradas como oprimidas pelo mesmo sistema, definido como dominado pelo capitalismo, em vez de destacar a dominação pelos brancos. Assim, o problema é a opressão de classe e a solução é a revolução, uma solução fácil para intelectuais brancos, que podem desejar sinceramente a revolução, mas que permanecem seguros na consciência de que esta não é para amanhã.

A crítica de Robert Stam ao filme retoma o debate que Beatriz Nascimento colocou no cenário intelectual brasileiro na década de 1970 ao se contrapor ao estudo do negro apenas do ponto de vista da classe, desconsiderando o preconceito racial como elemento fundamental das desigualdades sociais. Esse preconceito era o que conduzia muitos estudos e estudiosos acadêmicos e brancos a perpetuarem essa mesma desigualdade sob uma lógica paternalista, que permanecia desumanizadora do negro, sem nada alterar o quadro racial dominante. Escreveu Beatriz Nascimento em texto originalmente publicado em 1974:

Preferem muitos ‘teóricos’ repetir obviamente que a origem da discriminação está no aspecto socioeconômico que caracteriza a sociedade brasileira. Insistem em não ver o preconceito racial como reflexo da sociedade como um todo, ou seja, em todos os seus níveis, pois a ideologia, em que repousa o preconceito, não está dissociada do nível econômico ou do jurídico-político; não está nem antes nem depois desses dois, também não está acima ou abaixo. (NASCIMENTO, 2021, p. 52)

O cinema continuaria a produzir e reproduzir uma perspectiva paternalista ou, no máximo, ambígua em relação ao papel das personagens negras, ao longo de toda a década de 1960, momento em que despontou o chamado Cinema Novo, movimento do qual Zózimo participou em diversas atuações e junto a diversos diretores. Ele trabalhou com Carlos Diegues em *Ganga Zumba*, filme de 1965; com Glauber Rocha em *Terra em Transe*, de 1967; retoma a parceria com Hirszman nesse mesmo ano em *Garota de Ipanema*; em 1968 trabalha com o diretor paulista Roberto Santos em *O homem nu*, e assim, de modo constante, constrói sua carreira como ator no cinema até a realização de *Compasso de Espera*, em 1970, filme que de certo modo representa um ponto de virada do cinema negro no Brasil. Sobre a feitura do filme, Antunes Filho, comenta na entrevista concedida ao pesquisador Noel Carvalho (2022, p. 148, 149):

É o único filme brasileiro que tenta, de maneira acertada ou não, colocar em questão o negro de verdade, sem fazer folclore. (...) Me interessava por esse problema. Como colocar o problema. Eu tinha questões muito bonitas, questões profundas que o Florestan Fernandes tinha colocado e que me influenciaram muito. (...). Me baseei muito em Florestan Fernandes. (...) E eu

acabei mexendo com um certo problema que não interessava mexer, que é o problema do negro. Eu não deixo o negro ser folclórico, não deixo o negro ficar dançando, o negro índio. Compreende? Eu faço o negro com os seus problemas. Eu enfrentei essa questão que é violenta. Entrei num vespeiro de contradições. Entendeu? E arrisquei. Mas eu tinha alguma identidade com o negro, como artista, e apostei nisso. E nisso o Zózimo foi um grande apoio, no sentido de eu me sentir escorado, de ir em frente com o propósito de fazer o filme. É realmente perigoso. (...) Eu sou branco, vou fazer um filme de negro. Quem é você, ô cara?, Quem é você, ô branco? Tá entendendo? Quem é você? Entende?

O depoimento de Antunes Filho revela a preocupação que o autor tinha em não reproduzir nas telas uma imagem estereotipada das personagens negras, tão fortemente representadas e reproduzidas nas narrativas fílmicas. O diretor, inclusive, menciona o sociólogo Florestan Fernandes, intelectual de grande relevância para os estudos de temática racial no país. Forte crítico de teorias que endossaram a noção de democracia racial, elaborou verdadeiros tratados que rechaçam tal noção, com o objetivo de tensionar esse ideal com a verdadeira realidade social do Brasil. Com base nisso, Antunes Filho demonstrava outro tipo de arranjo, o cuidado em tentar construir personagens complexos, possuidores de subjetividades e conflitos existenciais, evidenciando sua humanidade.



Figura 5 – Renée de Vielmond e Zózimo Bulbul em *Compasso de Espera*, filme dirigido por Antunes Filho, 1973.

Infelizmente, este filme caiu no limbo da cinematografia brasileira, sendo pouco comentado e discutido no país. Findadas as filmagens, Zózimo aproveita os negativos restantes do filme, conforme conta em suas memórias: “Peguei a sobra do negativo preto e branco, do filme *Compasso de Espera*, e usei para fazer o *Alma no Olho*. Naquela época tinha um preto e branco especial, o que é preto é preto! O que é branco é branco!” (BULBUL, 2014, p. 34).

Na ocasião, o cineasta acabara de ler o livro *Alma no Exílio*, publicado em 1968 por Eldridge Cleaver (1935-1998), líder dos Panteras Negras, um movimento social negro armado, de esquerda, surgido nos Estados Unidos, na cidade de Oakland, Califórnia, na década de 1960. A partir da narrativa do livro, que faz referência às ideias do psicanalista martinicano Frantz Fanon (1925-1961), teórico da causa negra, e às ideias do movimento panafricanista e do movimento negro estadunidense, nasce *Alma no Olho*, curta-metragem que inaugura o Cinema Negro no Brasil. Aqui cabe salientar a interligação dos movimentos sociais negros com o projeto de um cinema voltado para as questões raciais e seus desdobramentos.

Para além dessas influências externas em terras brasileiras, no mesmo período os grandes centros, como Rio de Janeiro (cidade na qual Zózimo produziu toda sua obra), São Paulo (SP), Belo Horizonte (MG) e Salvador (BA) vivenciavam uma resistência estética das juventudes negras, influenciadas pelos movimentos negros oriundos do EUA, como o *Black is Beautiful*, que por sua vez sofreu influência do movimento de Consciência Negra idealizado pelo sul-africano Steve Biko (1946-1977). Segundo esse ativista, “A Consciência Negra é uma atitude da mente e um estilo de vida, o chamado mais positivo para emanar do mundo negro por um longo tempo” (Biko, 1990, p. 25). Essa frase emblemática de Biko ilustra de modo exemplar o que os militantes negros naquele contexto histórico buscavam disseminar nas suas mais diversas áreas de atuação. Era preciso alcançar as pessoas negras e fazer suas cabeças nos dois sentidos: no sentido do pensamento e do *black power*.

Dessa maneira, Biko foi fundamental na luta antirracista mundial e teve muita importância nas discussões acerca do racismo no Brasil:

Portanto, não há dúvida de que muito da abordagem para fazer surgir a Consciência Negra precisa ser voltada para o passado, a fim de procurar reescrever a história do negro e criar nela os heróis que formam o núcleo do contexto africano. (ibid., 1990, p. 43)

Essa frase do ativista sul-africano exerce pleno diálogo com a filmografia de Zózimo, especialmente com “*Alma no Olho*”, filme que tem como mote a busca ancestral para a construção de uma negritude dissociada do auto-ódio e inferiorização.

No início dos anos 1970, o país vivia os “anos de chumbo” da ditadura militar, período entre 1968, com o Ato Institucional n. 5 (AI-5), e o final do governo Médici, em março de 1974, considerada a fase mais severa da ditadura militar. A despeito disso, a juventude trabalhadora do subúrbio do Rio de Janeiro criou um movimento estético-cultural e comportamental, cujo nascimento estava relacionado à construção de uma comunidade negra consciente de sua negritude, a fim de combater o racismo. Essa “revolução” chamava-se Clube Renascença, localizado no bairro de Andaraí.

O Clube Renascença surgiu no ano de 1951 e era frequentado pela classe média negra carioca, que, apesar de sua condição econômica, sofria discriminação nos espaços de lazer espalhados pela cidade. Em meados de 1970, Asfilófilo Filho, um jovem engenheiro negro apelidado como Dom Filó, sagrou-se diretor cultural do clube. A fim de incentivar discussões acerca da identidade negra, promovia a Noite do Shaft, título que homenageava um famoso filme do gênero *blaxploitation*, movimento cinematográfico protagonizado por atores e diretores negros nos EUA. A obra era estrelada pelo ator Richard Roundtree, que interpretava o detetive Jhon Shaft – personagem de bom caráter, destemido e justo, características positivas de forma a construir um ideário capaz de afastar um modo repetitivo nos roteiros cinematográficos, que associavam homens negros a bandidagem, malandragem e toda ordem de negatividade. Segue abaixo depoimento de Dom Filó sobre a Noite do Shaft:

Agora como colocar na massa as informações políticas, esse era o segredo que começa a partir do Renascença porque quando a gente vai para o baile do Renascença o nome da festa já era uma questão política, chamava-se noite do Shaft em função daquele ator, daquele detetive negro que era o nosso referencial. Porque ele era um grande detetive que era o mocinho da parada. Aquilo ali virou noite do Shaft. Em contrapartida nós pegávamos as revistas que chegavam tipo Ebony e mais outra que eu não me lembro agora o nome. Nós fotografávamos essas revistas, extraíamos ali os artistas negros, colocávamos em slides e projetávamos nas paredes do clube que era uma parede grande ao ar livre, isso usando quatro, cinco, seis projetores Ektagraphic que eram automáticos. Era uma programação visual muito igual porque você soltava cada um num tempo. Então havia lá várias imagens que geralmente eram imagens desses artistas negros junto com a comunidade que era fotografada num dia e aparecia no outro. Naquela época a gente já fazia comunicação que hoje a gente faz aí nas nossas ações, quer dizer, ‘auto-estima’ pura. As pessoas querem se ver e com isso daí a gente conseguiu atrair a comunidade que se via. Então aquele cara que vinha com um visual não queria voltar no outro dia com o mesmo visual. Ele queria estar mais bonito ainda. Ele ia usar um adereço a mais, ele curtia isso. Mesmo não tendo recurso ele sempre dava um toque diferente. Isso se falar nos homens. As mulheres então, maravilha. Isso daí fez com que a auto-estima crescesse dentro dos bailes Black. (DOM FILÓ, 3 jul. 2007)



Figura 6 – Dom Filó (à esquerda.) e Carlos Alberto Medeiros (sociólogo e militante do Instituto de Pesquisa das Culturas Negras – IPCN). Noite do Shaft, Clube Renascença, 1972. Fotografia: Acervo CULTNE.

Sobre a importância do Clube Renascença para o nascimento de uma consciência negra coletiva, Lucas Pedretti relata:

Não são poucos os militantes que atuaram na reconstrução do movimento negro naquele momento e que narram como os bailes foram espaços importantes para o desenvolvimento de uma consciência acerca do racismo e da questão racial. Certamente não foram todos/as os/as trabalhadores/as que frequentavam os bailes que aderiram às organizações do movimento negro. Ainda assim, a linguagem, vestuário e expressão corporal daqueles jovens produziam uma profunda transformação no cenário cultural da cidade. O Renascença era o epicentro dessa mudança. (PEDRETTI, 2019, p.)

O historiador e escritor Joel Rufino dos Santos definiu “movimento” como:

[...] todas as entidades, de qualquer natureza, e todas as ações, de qualquer tempo [aí compreendidas mesmo aquelas que visavam à autodefesa física e cultural do negro], fundadas e promovidas por pretos e negros (...). Entidades religiosas [como terreiros de candomblé, por exemplo], assistenciais [como as confrarias coloniais], recreativas [como “clubes de negros”], artísticas [como os inúmeros grupos de dança, capoeira, teatro, poesia], culturais [como os diversos “centros de pesquisa”] e políticas [como o Movimento Negro Unificado]; e ações de mobilização política, de protesto anti-discriminatório, de aquilombamento, de rebeldia armada, de movimentos artísticos, literários



e ‘folclóricos’ – toda essa complexa dinâmica, ostensiva ou encoberta, extemporânea ou cotidiana, constitui movimento negro. (SANTOS, 1994, p. 157)

Nesse sentido, os clubes recreativos na cidade do Rio de Janeiro, além de lazer, funcionavam como território de construção de resistência e orgulho. Espaço de efervescência cultural e ativismo político. No artigo “Quando o Rio era *black*”, de Paulina L. Alberto, a autora faz uma espécie de cartografia a partir dos documentos encontrados em arquivo da Polícia Política do Rio de Janeiro e das matérias jornalísticas da época. Abaixo, destaco um excerto jornalístico do mencionado artigo, que dialoga com a ideia de território e pertencimento:

Uma cidade de cultura própria desenvolve-se dentro do Rio. Uma cidade que cresce e assume características muito específicas. Cidade que o Rio, de modo geral, desconhece ou ignora. [...] Uma cidade cujos habitantes se intitulam a si mesmos de blacks ou de browns; cujo hino é uma canção de James Brown [...]; cuja bíblia é [o filme] *Wattstax*, a contrapartida negra de *Woodstock* [sic]; cuja linguagem incorporou palavras como *brother* e *afro* [...] cujo lema é “*I am somebody*”; cujo modelo é o negro americano, cujos gestos copiam, embora sobre a cópia já se criem originalidades. (JORNAL DO BRASIL, 1976, apud ALBERTO, 2015, p. 43)

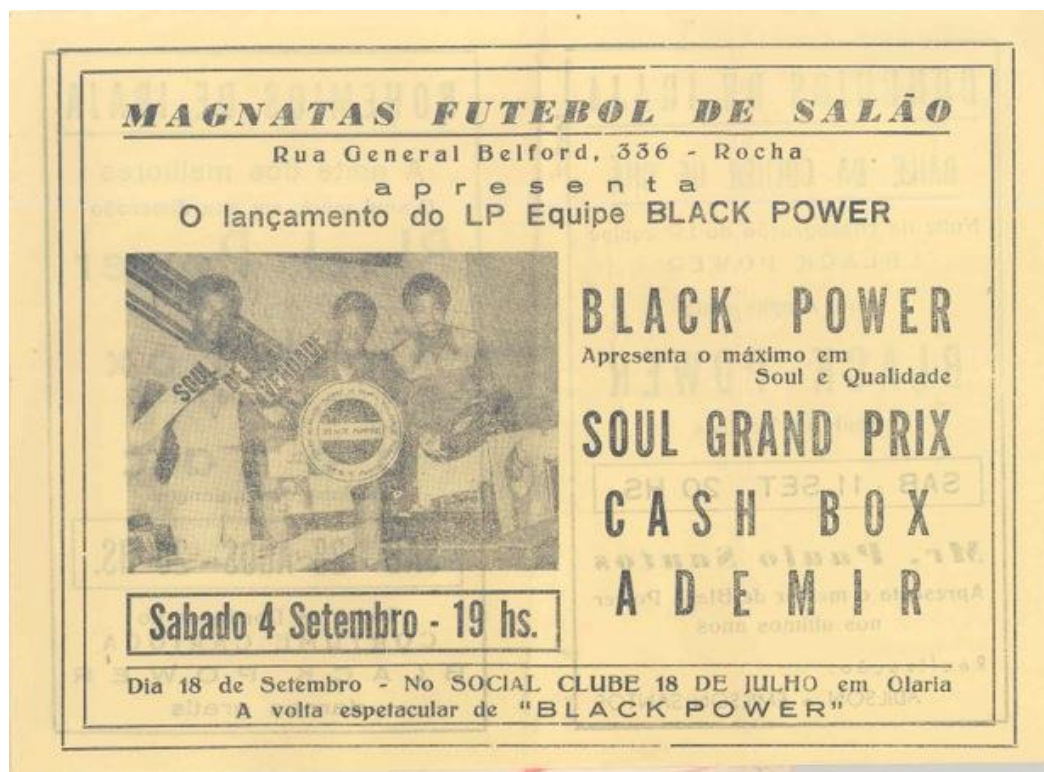


Figura 7 – Folheto de 1976 convidando para um baile no bairro de Olaria, subúrbio da cidade do Rio de Janeiro.

Os jornais da época dedicaram alguma atenção ao fenômeno que surgiu nas periferias da cidade, mas o discurso, em sua maioria, era tendencioso, carregado de preconceito e desqualificação do movimento que insurgia naquele momento. E, embora tenha sido discutido com alguma seriedade, os debates giravam em torno do tema alienação e/ou colonialismo cultural (VIANNA, 1988, p. 28). O sociólogo Gilberto Freyre, autor de “Casa-Grande & Senzala” (1933), por exemplo, publicou um artigo no *Jornal do Brasil*, em 1977, onde alertou “a nação para o perigo da mistura de negros norte-americanos com os brasileiros negros que possuem um movimento chamado Black Rio, com a finalidade de transformar a música negra, o samba especialmente, em música de protesto.



Figura 8 – O Balé do Gueto como destaque do baile (autor desconhecido).

Em contrapartida, a imprensa chamada de alternativa dava um tom mais político ao movimento Black Rio e imprimia um discurso com viés crítico, carregado de transformação sociocultural. O jornal *Versus* é um exemplar de tal postura:

Black Rio, Black São Paulo, Black Porto e até Black Uai! Primeiro a descoberta da beleza negra. O entusiasmo de também poder ser black. A vontade de lutar como o negro norte-americano, em busca da libertação do espírito negro, através do Soul. As roupas coloridas, as investidas na imprensa branca junto com a polícia comum... Num segundo momento, uma



consciência incipiente começa a surgir. O trabalho, as condições de vida, a igualdade racial começam a receber destaque.

Dessa maneira, o soul se tornou um grande fenômeno na cidade do Rio de Janeiro. Os bailes se estendiam para além do Clube Renascença e se espalhavam para todo o subúrbio carioca. A juventude afro-brasileira se reunia nos bairros operários da zona norte da cidade, nos finais de semana, e as festas aconteciam nos clubes recreativos ao som vibrante da música soul norte-americana, apresentada por celebrados DJs. É importante destacar que a soul music integrou uma relevante parcela da música brasileira daquela época e transformou a cena cultural carioca. Vários cantores importantes no cenário musical brasileiro despontaram justamente nesse período, dos quais: Tim Maia, Cassiano e Gerson King Combo.

Configuradas como atividades de lazer dos finais de semana nos subúrbios cariocas, os bailes black eram comumente realizados em clubes sociais recreativos e quadras de escolas de samba, onde o público majoritário eram grupos de trabalhadores e uma classe média negra que emergia naquela ocasião. O engajamento político, a postura *black power*, importada dos movimentos negros estadunidenses, deram a tônica para a construção de uma identidade negra inovadora, autônoma, que se apartava de um ideário nacional ancorado no samba e nas religiões de matriz africana, cuja força cultural fora cooptada pelo estado e pela elite branca na busca da construção de um Estado-nação e de uma identidade nacional concordante e pacíficos racialmente. Essa estratégia, nitidamente baseada na ideia de democracia racial, cuja maquiagem de nossas relações sociais empurravam para baixo do tapete toda e qualquer diferença, desigualdade e mazela, tentava fazer do país um exemplo a ser seguido no mundo, no que tange a integração amorosa entre as raças, transformando falsamente a nação num grande paraíso racial. Sobre a democracia racial e o avanço do pensamento negro em oposição a esse ideário, o historiador Joel Rufino dos Santos comenta:

[...] o colapso do mito da democracia racial que permitiu avançar o movimento negro, nos anos setenta. Ele não abriria caminho sozinho, pela exclusiva pertinência das suas lideranças, mas pela conjugação destas condições históricas favoráveis, que liquidaram em bloco o pacto ideológico que confortava a noção anterior de Brasil. (SANTOS, 1985, 298)

Desse modo, a música soul funcionava como uma ofensiva e uma oposição a esse ideário. Em torno da musicalidade existia a força estética dos corpos negros, instituindo uma imagem política de si, onde os gestos, as danças e o discurso afrocentrado do homem negro, da mulher negra, definiam uma nova agenda acerca da luta antirracista naquele contexto, tornando-

se o embrião do que chamaríamos, posteriormente, de movimento negro institucionalizado. Isso porque o que havia ali, dentro daqueles bailes, eram células não institucionalizadas, entretanto, muito poderosas e contundentes em articulação política para combate ao racismo.



Figura 9 – Cumprimento black: "irmão", "brother", "cumpadi". Fotografia: Almir Veiga, 1976.

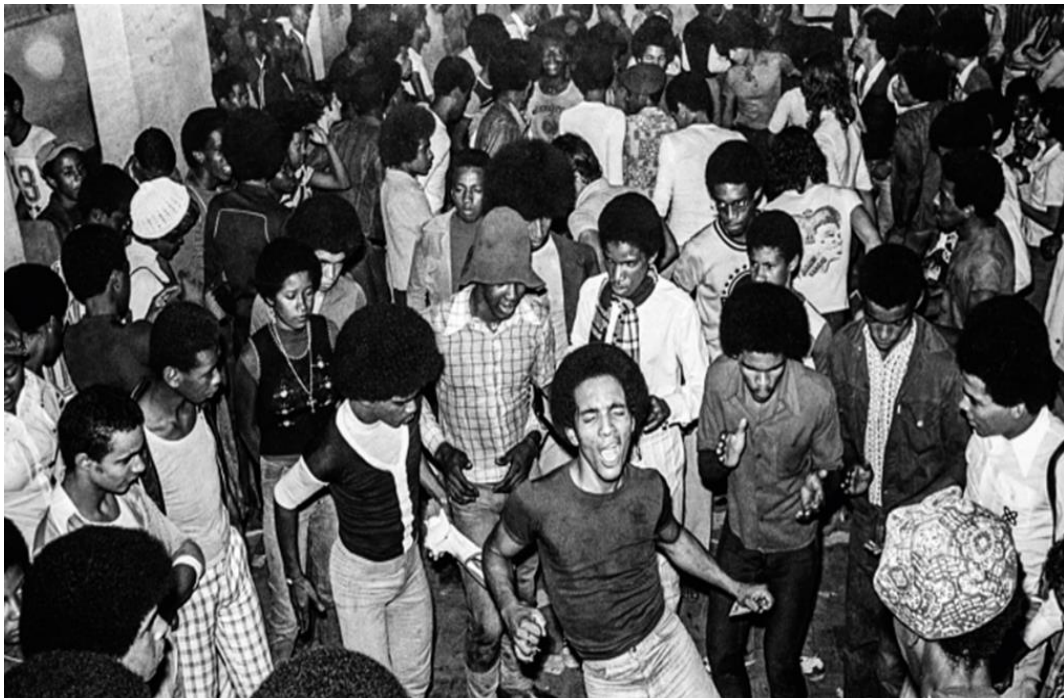


Figura 10 – Clube Renascença, 1970. O corpo em transe, a alma em festa. Resistir e pertencer. Fotografia: Almir Veiga, CPDOC.

Bulbul em sua biografia menciona o Clube Renascença e o baile black como espaço de reconhecimento e construção de um saber ideológico:

Chegava à tarde da praia, tomava um banho, botava um terninho e ia pra lá. A gente queria ir mais cedo para o Renascença para discutir algumas coisas. Política mesmo.

Diante do exposto podemos constatar que os bailes produzidos pela juventude negra das periferias, foram além de espaço de entretenimento, arte e ludicidade, também lugar de produção de luta, ativismo e empoderamento negro, ajudando a elaborar na conduta daqueles jovens, uma visão política sobre si e estabelecendo sobremaneira ao pensamento de Zózimo Bulbul, a construção da arte a serviço das transformações sociais. O cineasta nos mostrou seu *ativismo* em seu fazer fílmico, uma vez que, operou em sua linguagem artística os elementos política, arte e ativismo.

#### 4 ANÁLISE SOBRE O CINEMA NEGRO DE ZÓZIMO BULBUL

O intelectual Stuart Hall em *Cultura e Representação* (2016) desenvolve um conceito chamado “política da imagem”. Hall compreende a representação como detentora de conteúdo político extremamente relevante. Segundo o autor, a mídia produz poderosos efeitos na sociedade, e um determinado tipo de poder que se exerce no processo de administração da visibilidade pública midiático-imagética. Conforme explica o professor Arthur Ituassu na apresentação da referida obra de Hall:

ato de representar, constitui não somente a identidade, mas a própria qualidade existencial, ou ‘realidade’ (ontologia), da comunidade política, sendo representada em seus valores, interesses, posicionamentos, prioridades, com seus membros (e não membros), suas regras e instituições. (HALL, 2016, p. 13)

A crítica de Hall (ibid., p. 48) o leva à busca pela emancipação de grupos oprimidos por meio do questionamento da imagem: “No entendimento da representação como política, não ter voz e/ou não se ver representado pode significar, substancialmente, opressão existencial.” No âmbito da questão racial, compreendo que essa opressão existencial é o cerne da luta de Bulbul em sua estética negra, é essa opressão que motiva e impulsiona o discurso sobre si em sua linguagem fílmica. A invisibilidade dos corpos negros na cinematografia brasileira, e/ou nas imagens produzidas de maneira estereotipada, são o mote para o desenvolvimento de um outro cinema, um cinema antirracista e, sobretudo, conscientemente político, produtor de narrativas afrocentradas, constituído pela própria subjetividade do negro.

Zózimo e sua proposta fílmica transformadora (re)cria na história do cinema nacional um modo de revolucionar pela imagem. A partir da linguagem cinematográfica, e consciente do poder das representações, ele elabora de maneira crítica e engajada novas narrativas acerca da população e dos sujeitos negros, devolvendo e, sobretudo, construindo identidades. A fim de combater o auto-ódio, a recusa de si por parte dos sujeitos negros, Zózimo, com seu cinema negro, constrói “uma arma contra o racismo” – era assim que ele próprio denominava seu fazer artístico, que atuava contra o eurocentrismo, ditador de regras no meio audiovisual e em outras esferas de nossa arte nacional. Neusa Souza Santos (2021) observa em sua obra que o racismo opera também nas representações e conduz o sujeito negro a desejar ou projetar uma identidade que não lhe pertence, negando sua ancestralidade, numa tentativa atroz de aniquilar seu ser-se negro.

Era por meio de sua linguagem artística que o cineasta desenvolvia ferramentas de combate que visavam desconstruir essa imagem negativa da cultura negra no Brasil, criada pela branquitude e assimilada pelos negros. Por intermédio dessa linguagem fílmica, e conhecedor do poder de alcance e transformação que engendra, Zózimo elabora o ideário positivo do ser negro, suscitando nos sujeitos negros o inverso do que o racismo introjetou e projetou em suas psiques.

Hall atenta-nos sobre a linguagem e seu poder de constituir significados. Segundo o autor, a linguagem é responsável pela elaboração de sentidos que apreendemos de determinados acontecimentos. É por meio dela que podemos expressar um pensamento sobre algo para outras pessoas, uma vez que é o veículo de comunicação entre os seres humanos. O autor explica o processo de apreensão de sentidos por meio da linguagem:

A linguagem é capaz de fazer isso porque ela opera como um sistema representacional. Na linguagem, fazemos uso de signos e símbolos – sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos – para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos. A linguagem é um dos ‘meios’ através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura. A representação pela linguagem é, portanto, essencial aos processos pelos quais os significados são produzidos. (op. cit., p. 19)

Frente a isso, é mister considerar o cinema, a pintura, a dança, o teatro e outras formas de arte como linguagem, pois são poderosos canais de comunicação e potentes difusores de significados. Nesse sentido, Bulbul lança mão dessa valiosa ferramenta para construir, por meio de imagens em movimento, um ideário negro de autoafirmação, produzindo e ampliando os sentidos acerca da representação dos sujeitos negros. Sua estética inaugura uma caracterização do negro pelo próprio negro, recusando o lugar determinado pelos estereótipos concebidos na cultura do colonizador.

É importante destacar que a proposta de Bulbul dialogava com o movimento que o Teatro Experimental do Negro (TEN) vinha fazendo nas artes brasileiras, desde a década de 1940. Idealizado e liderado por Abdias do Nascimento, o TEN emergiu do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), no Rio de Janeiro, a partir de aulas-debate que trouxeram o questionamento sobre o lugar dos atores e atrizes negros, até então destinados a “imprimir certa cor local ao cenário, em papéis ridículos, brejeiros e de conotações pejorativas”, como denunciou Nascimento (2004, p. 209). O grupo propunha-se “a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte” (ibid., 2004, p. 210). Conforme afirma Kabengele Munanga (2016), o TEN convergia com os movimentos da negritude, dos

intelectuais diaspóricos da França, e o movimento do pan-africanismo, formulado por intelectuais negros de língua inglesa, no sentido de posicionar a africanidade no plano da ação.

A primeira montagem do grupo aconteceu em 1944 com a peça *Palmares*, escrita pela poetisa Stella Leonardos. Nos anos seguintes, o grupo levou aos palcos peças do dramaturgo estadunidense Eugene O'Neill, uma montagem de *Othello*, de William Shakespeare, além de peças brasileiras que passaram a ser escritas para o grupo e pelo grupo, como *O Filho Pródigo*, do escritor mineiro Lúcio Cardoso, encenada em 1947, 1953 e 1955, e *Rapsódia Negra*, de Abdias Nascimento, montada em 1952<sup>7</sup>.



Figura 11 – Programa de apresentações do Teatro Experimental do Negro. Fonte: Itaú Cultural.

Vale lembrar que o teatro brasileiro era caracterizado naquele momento pela formação de diversos grupos amadores que exerceram um importante papel renovador na arte (FERNANDES, 2013). O TEN fez parte desse movimento de renovação, de temas e práticas teatrais e, principalmente, de engajamento político. Em 1945, o grupo coordenou a Convenção

<sup>7</sup> No site Ocupação Abdias Nascimento é possível consultar a listagem completa das peças montadas pelo TEN. <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/> Acesso em 04 de agosto de 2022.

Nacional do Negro Brasileiro e levou adiante, no Brasil dos anos de 1950, um forte debate referente à discussão racial no país, reivindicando a garantia de um conjunto de direitos individuais, sociais e políticos para a população negra.

A um só tempo o TEN alfabetizava seus primeiros participantes, recrutados entre operários, empregados domésticos, favelados sem profissão definida, modestos funcionários públicos – e oferecia-lhes uma nova atitude, um critério próprio que os habilitava também a ver, enxergar o espaço que ocupava o grupo afro-brasileiro no contexto nacional. Inauguramos a fase prática, oposta ao sentido acadêmico e descritivo dos referidos e equivocados estudos. Não interessava ao TEN aumentar o número de monografias e outros escritos, nem deduzir teorias, mas a transformação qualitativa da interação social entre brancos e negros. Verificamos que nenhuma outra situação jamais precisara tanto quanto a nossa do distanciamento de Bertolt Brecht. Uma teia de imposturas, sedimentada pela tradição, se impunha entre o observador e a realidade, deformando-a. Urgia destruí-la. Do contrário, não conseguiríamos descomprometer a abordagem da questão, livrá-la dos despistamentos, do paternalismo, dos interesses criados, do dogmatismo, da pieguice, da má-fé, da obtusidade, da boa-fé, dos estereótipos vários. Tocar tudo como se fosse pela primeira vez, eis uma imposição irredutível. (NASCIMENTO, 2004, p. 211)

Apesar do debate levantado por Abdias Nascimento no cenário cultural brasileiro, no contexto audiovisual brasileiro as personagens negras permaneceram num lugar de subalternidade, ou repetições de tipos e redução da subjetividade dos negros a caricaturas pelo menos até meados dos anos de 1960. Nas comédias musicais brasileiras, bastante populares entre as décadas de 1940 e 1950, negros e negras ora foram representados pelo malandro carioca, ora pelas empregadas subservientes, e/ou pelas mulatas hiperssexualizadas. Sobre a estereotipia no processo de colonização, Stuart Hall comenta:

Para os negros, “primitivismo” (cultura) e “negritude” (natureza) tornaram-se intercambiáveis. Esta era sua “natureza” e eles não poderiam escapar. Como tantas vezes aconteceu na representação das mulheres, sua biologia era seu “destino”. Os negros não eram apenas representados em termos de suas características essenciais. Eles foram reduzidos à sua essência. A preguiça, a fidelidade simples, o entretenimento tolo protagonizado por negros, a malandragem e a infantilidade pertenciam aos negros como raça, como espécie. (ibid. p. 173)

É importante salientar sobre estereotipia no cinema, que Stuart Hall (ibid.) se baseia nas produções norte-americanas hollywoodianas, mas que muito bem se encaixa nos exemplos brasileiros, uma vez que Hollywood é o parâmetro mundial da sétima arte. Conforme o autor explica, a estereotipagem faz parte da manutenção da ordem social, pois ela indica uma fronteira

simbólica entre o “normal” e o “pervertido”, o “aceitável” e o “inaceitável”, demarcando assim os espaços entre “nós” e “eles”.

Uma vez que a estereotipia trata da ausência de especificidades e particularidades, bem como da redução das subjetividades dos sujeitos negros, Bulbul em sua cinematografia tinha urgência em evidenciar as vozes negras, os corpos negros e os conhecimentos das negritudes, que foram sistematicamente vilipendiados pela ótica eurocêntrica. Em oposição a essa lógica, Zózimo constrói novas perspectivas e novos conhecimentos acerca do negro, lançando mão das ferramentas daqueles que são os detentores do poder simbólico, econômico e político, para posteriormente elaborar um outro olhar a partir do mesmo objeto. Hall explica em seus estudos que o poder, além de restringir, limitar e inibir, também é capaz de ser produtivo, uma vez que gera novos discursos e constrói novas práticas e instituições, novos tipos de conhecimento, novos objetos de conhecimento.

Em Zózimo Bulbul a recusa ao poderio branco e eurocêntrico no espaço cinematográfico brasileiro foi o lugar de nascimento de outro fazer artístico, combatente à hegemonia branca, que culminou em um discurso independente, sem a necessidade de validação da branquitude. De acordo com Neusa Santos Souza (2021, p. 45), “Uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo. Discurso que se faz muito mais significativo quanto mais fundamentado no conhecimento concreto da realidade”. Para a autora, só é possível tornar-se negro a partir do (re)conhecimento da potente trajetória do afrodescendente, o que demonstra a importância dos corpos negros (re)conhecerem e se apropriarem de sua história na busca da construção de um discurso identitário emancipado. O cinema de Zózimo reconstrói a história do afrodescendente, apresentando um ideário positivo, carregado de subjetividade, pautado no protagonismo negro.

A cinematografia afrocentrada apresentada no curta-metragem *Alma no Olho*, de Zózimo Bulbul, inaugurou um fazer artístico filmográfico no Brasil, denominado pelo cineasta como Cinema Negro. O cinema negro é dotado de uma estética pautada na negritude, que se dedica a construir uma nova representação, a fim de visibilizar e contemplar os sujeitos negros, suas narrativas, suas complexidades e subjetividades. Baseado no protagonismo negro e composto por uma força cênica combativa, o cinema de Bulbul vislumbra descolonizar a filmografia brasileira por meio de uma tentativa consciente de subversão às opressões impostas pela invisibilidade e subalternização dos sujeitos negros. Esse cinema funda, estética e pedagogicamente, um lugar de pertencimento para esses sujeitos, por meio da representação nos espaços cinematográficos.



Considerando o cinema negro de Bulbul uma arma contra a inferiorização do povo afro-brasileiro, o cineasta torna sua arte uma ferramenta de construção da autoestima negra, resgatando e trazendo para o seu discurso fílmico beleza, força, segurança e resistência dos povos filhos da diáspora negra. É o cineasta escrevendo uma outra história, sobre o mesmo objeto, na qual os negros são os protagonistas de suas narrativas, falando por e de si próprios, num exercício potente de autorreconhecimento e autoafirmação. Nesse sentido, a força transformadora da estética negra de Bulbul reside na tomada de consciência de que os corpos negros existem por si, denunciando as representações caricaturais que constroem o imaginário coletivo em que afro-brasileiros estão fixos a determinados tipos de personagens, escamoteadores de sua subjetividade.

Partindo do mesmo escopo, recorro à obra de bell hooks (2019) para dialogar com a proposição de Bulbul em articular cinema e negritude, afrocentrismo e subjetivação, memória e ancestralidade. A insurgência é o mote da crítica de bell hooks quando se refere aos modos como a cultura da supremacia branca, entendida pela autora como um sintoma do histórico colonial que imprime a racialização dos corpos negros e exerce o poder hegemônico na elaboração de imagens e imaginários. Bell hooks convida à rebeldia negra e propõe uma tomada de consciência sobre os processos de subjetivação construídos pela imagem e pelo imaginário social colonial.

A autora critica especialmente as personagens estereotipadas do homem negro bruto, violento, e da mulher negra hiperssexualizada, descontrolada. Em contrapartida, sugere o autoamor, a postura de amar a negritude como maneira de descolonizar o olhar. hooks (ibid.) argumenta que somente transformando coletivamente o modo como olhamos para nós mesmos e para o mundo é que chegaremos num caminho onde mudaremos a forma em que somos vistos. “Neste processo, buscamos criar um mundo onde todos possam olhar para a negritude e para as pessoas negras com novos olhares” (ibid., p. 39). A busca por novos olhares (ou olhares opostos, da maneira como enuncia no ensaio “O olhar oposto: mulheres negras espectadoras” (ibid., p. 182), é uma das ferramentas políticas que bell hooks aponta para que a descolonização seja verdadeiramente construída.

Diante do exposto acima, *Alma no Olho* cumpre com a definição de resistência, “manifesta a si mesma como uma recusa em ser absorvida”, como expõe o crítico literário pós-colonialista Bill Ashcroft (2001, p. 78). O curta-metragem de Bulbul nega a absorção pela história branca, ao contar a história negra, colocando o sujeito negro como protagonista e dono de sua(s) narrativa(s). Concordando com a poeta Audre Lorde, para quem “as ferramentas do

senhor não irão dismantelar a casa grande” (2020, p. 137), o cinema de Bulbul age como um mecanismo do próprio oprimido para romper a ordem de opressão estabelecida.

#### 4.1 MESMO SEM PALAVRA, O CORPO ENUNCIA: RESISTIR PARA EXISTIR

Audre Lorde em *A Transformação do Silêncio em Linguagem e Ação*, comunicação oral proferida pela autora em 1977, no painel Lésbicas e Literatura, da Associação de Línguas Modernas, nos Estados Unidos, e publicado no Brasil no livro *Irmã Outsider*, alerta sobre os perigos do silêncio. Para a autora, nos sabermos é de suma importância para construção de uma nova história que contemple nossas narrativas: “a decisão de definirmos quem somos, nos darmos um nome, falarmos por nós, em vez de nos deixarmos definir pelos outros ou deixar que os outros falem por nós” (LORDE, 2020, p. 54). Nessa perspectiva, as políticas de silenciamento e de apagamento das narrativas negras no audiovisual devem ser combatidas por meio de produções de imagens políticas que dialogam com um ideário que nega a desumanização dos corpos negros retratados na grande tela, cuja subjetividade é reduzida a tipos rasos e pouco complexos. Em consonância com esse pensamento recorro mais uma vez a Audre Lorde:

Cada uma de nós está aqui hoje porque, de uma forma ou de outra, compartilhamos um compromisso com a linguagem, com o poder da linguagem e com o ato de ressignificar essa linguagem que foi criada para operar contra nós. Na transformação do silêncio em linguagem e em ação, é essencial que cada uma de nós estabeleça ou analise seu papel nessa transformação e reconheça que seu papel é vital nesse processo. (ibid.)

Penso que em *Alma no Olho* Bulbul, embora optando por uma linguagem experimental – explorando os gestos e a pantomima e dispensando a linguagem falada –; ainda assim irrompe o silêncio que Audre Lorde nos convoca a combater, e dialoga com o pensamento do feminismo negro, quando se coloca como senhor de sua narrativa, não admitindo atravessamentos epistemológicos e nem subjetivos.

Partindo da mesma perspectiva, a autora feminista afro-americana bell hooks alerta ao afirmar que:

Fazer a transição do silêncio à fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida e um novo crescimento. Esse ato de fala, de “erguer a voz”, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito - a voz liberta.

Mesmo “sem voz” Bulbul “fala” em *Alma no Olho* e liberta simbolicamente do aprisionamento das histórias contadas sobre os negros, repetidamente, no cinema produzido no Brasil até aquele momento. Cinema, confirma o cinema de Bulbul, é campo de luta.

#### 4.2 COM A ALMA NO OLHO, OU A RESISTÊNCIA NEGRA EM EVIDÊNCIA

*Rasgue a camisa, enxugue meu pranto  
Como prova de amor  
Mostre o teu novo canto  
Escreva num quadro em palavras gigantes  
Pérola Negra, te amo, te amo!*

Luiz Melodia

Zózimo Bulbul e seu documentário *Alma no Olho* inauguram a estética do cinema negro no Brasil, construindo um inovador olhar acerca das narrativas fílmicas produzidas por negros e sobre negros. O curta-metragem foi premiado na VI Jornada de Curta-Metragem de Salvador, Bahia, em 1977, e recebeu o Prêmio Embrafilme, com o Troféu Humberto Mauro. O curta tem duração de 11 minutos e 5 segundos, realizado totalmente em preto e branco e filmado integralmente em um estúdio branco, o filme apresenta Zózimo contando a saga do negro, representada por várias personagens, apenas pela expressão corporal. É um filme que aposta na força metafórica e performática, pioneiro na linguagem experimental, ancorado na pantomima, não havendo diálogos na produção. Zózimo em sua interpretação perpassa séculos ao apresentar a trajetória do negro desde sua vida livre nos rincões africanos à diáspora, da escravidão até os dias atuais. Buscando mostrar as ancestralidades africanas e tentando construir novas escolhas existenciais, o diretor se distancia daquelas formuladas pela branquitude.

O filme se inicia com o rosto de Zózimo em tomada *close up*, evidenciando sua negritude e, posteriormente, destacando seus olhos, que olham para a esquerda e para direita e, finalmente, para a câmera, lançando um olhar penetrante e questionador.



Figura 12 – Frame em 00:00:30 segundos de filme.

Esse olhar antecipa no espectador um mal-estar, um incômodo, que será experienciado ao longo dos 11 minutos da película.

Tomando o cinema numa perspectiva dos sentidos, conforme propõem os teóricos Thomas Elsaesser e Malte Hagener, o olho se coloca para o cinema como “revelação do mundo” (ELSAESSER, HANEGGER, 2018, p. 102). Essa revelação pode ser de uma natureza perturbadora, destacam os teóricos. A perturbação se dá porque o olho, no cinema, é interface entre o filme e a pessoa que o vê (espectadora). E é justamente desse modo que Bulbul inicia seu curta. No confronto direto de seu olhar para a espectadora. Cabe a esta receber o olhar como convite ou enfrentamento. Olho e olhar anunciam a ruptura do filme com uma estética clássica, na qual o ator jamais olha diretamente para a câmera. O olhar direto de Bulbul retira o cinema de sua configuração domesticada ou, como podemos dizer nesse caso, colonizada. Essa tomada inicial do filme dimensiona “a centralidade dos dispositivos do olhar para os modos de existência”, conforme nos ensina a pesquisadora Rosane Borges (2019) a respeito das relações entre política e representação estabelecidas no audiovisual. A música de Jonh Coltrane, que se ouve ao longo de todo o curta, não é escolhida aleatoriamente. Composta pelo cantor e baterista June Lewis em parceria com Coltrane, a canção foi escrita como um poema de louvor aos ancestrais africanos. A música, portanto, insere o olhar do ator numa paisagem sonora afro-diaspórica que remete à trajetória construída na narração fílmica. Conforme afirma Gilberto

Alexandre Sobrinho a respeito do cinema negro, tais escolhas estéticas expressam uma junção entre arte e política (SOBRINHO, 2017, p. 163). No caso do curta analisado, me parece bastante evidente que o enfrentamento colocado por esse olhar é da ordem da visibilidade, campo em que Bulbul traz a sua autoria e a sua invenção (CARVALHO, 2012). A invenção de um novo modo de representação do negro no cinema. O olhar na tela demarca um novo olhar no cinema, atrelado à história viva do preto, conforme a defesa do projeto intelectual que Beatriz Nascimento (2021) também demarcou. E assim como ela se apropriou dos “instrumentos adquiridos na cultura ocidental” para escrever com autonomia a história do povo preto, Zózimo se apropria do aparato cinematográfico para “nada deixar a dever” a este na sua potencialidade criativa.

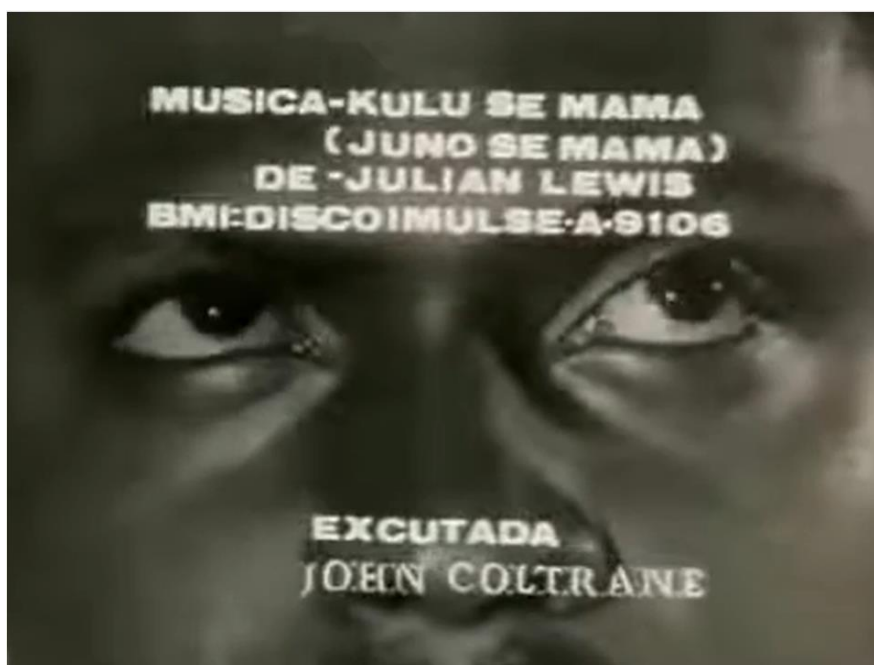


Figura 13 – Frame em 00:00:47 segundos de filme.

Do olhar para a boca. O cinema é também aquilo que se diz ao mundo. E Bulbul expressa isso no jazz de Coltrane. Ritmo afro-diaspórico, o jazz foi em parte criado pelo saxofone de Coltrane. Embora ele nunca tenha se colocado como líder político do movimento negro, ele foi reconhecido por este como um dos mais significativos representantes nos Estados Unidos. Suas canções embalsamaram a luta pelos direitos civis e a fraternidade do povo negro americano (CALADO, 2007, p. 8).



Figura 14 – Frame em 00:00:57 segundos de filme.

Nascido em 1926 no estado da Carolina do Norte, Coltrane faleceu em 1967, na cidade de Huntington, Nova Iorque. Kulo Se Mamá foi seu último álbum lançado em vida, gravado durante o ano de 1965. Em seus 40 anos, o músico, considerado quieto e tímido, sempre disse tudo o que precisava ser dito por meio do sax, seu instrumento. Ele era a sua voz. Não me parece por acaso que Bulbul tenha “emprestado” essa voz ao fazer um filme em que ele também diz o que precisa ser dito por meio do seu instrumento, a câmera. Bulbul dedica o filme ao mestre do jazz, e no plano seguinte afirma a autoria da sua obra num plano que explode num grande sorriso.

Não apenas o olhar é um convite, ou um confronto, dependendo de quem o vê. Mas também o sorriso anuncia o convite contra a opressão do corpo negro. O sorriso se amplia. A tomada em perfil focaliza a boca que se abre, como se fosse engolir todo o plano. E de certo modo é isso que o ator faz em sua performance. Engole simbolicamente o mundo do racismo e da violência. A boca se abre lentamente. De deglutição o gesto se transforma simbolicamente em grito. A percussão da canção é ainda baixa, quase abafada. É como se ela ainda não se ouvisse plenamente. É preciso criar um ponto de escuta.



Figura 15 – Frame em 00:01:01 minuto de filme.



Figura 16 – Frame em 00:01:03 minuto de filme.



Figura 17 – Frame em 00:01:22 minuto de filme.

Cinema é imagem e som. Cinema é também escuta. Olho, boca e ouvido. Elementos de percepção, conhecimento e experiência (ELSAESSER, HAGENER, 2018, p. 153). Bulbul decompõe seu corpo em planos tomados de modo a tornar consciente a sinestesia do cinema e a sua intermodalidade, ou seja, a combinação de diferentes domínios de percepção e a capacidade de ligar as sensações provenientes desses diferentes domínios (ibid., 2018, p. 154). A canção de Coltrane cria uma paisagem sonora do curta. É como se a música formasse o espaço da cena. Ao se tornar espaço, a música envolve a audição, mas não apenas ela. É o corpo do ator que está imerso na música. E novamente essa imersão é também um convite/confronto para quem assiste a performance.

O espectador já não é um receptor passivo de imagens no vértice da pirâmide óptica, mas, sim, um ser corporal enredado acústica, espacial e afetivamente na textura fílmica. (ELSAESSER, HAGENER, 2018, p. 156)

A citação de Thomas Elsaesser e Martin Hagener não se refere especificamente à *Alma no Olho*, mas se encaixa perfeitamente como descrição dos planos subsequentes do filme de Bulbul, planos que trazem a pele como o principal elemento narrativo.





Figura 18 – Frame em 00:01:30 minuto de filme.

Neste primeiro momento do filme, vemos a primeira personagem interpretada por Zózimo vivenciando sua total liberdade e reconhecendo sua existência por meio da autonomia de seu corpo. A câmera faz tomadas rápidas, sempre focalizando o corpo negro de Bulbul, enquadrando sua face, boca, sorriso, pescoço, braços, pernas. A câmera se demora mais ao registrar o seu suor. Ele risca o corpo do ator como se marcasse uma trajetória sobre um mapa. Como sangue sobre um território. Como rio numa superfície. Os pelos cobrem parte da superfície. Como a vida que nasce daquele território, nos entornos daquele rio. Corpo e espaço são uma mesma coisa. O corpo é no filme lugar de contato e percepção multissensorial. A pele, escrevem Elsaesser e Hagener, “é uma superfície de interação e comunicação carregada cultural e semanticamente” (ibid, p. 144). O corpo é lugar de escrita da história.



Figura 19 – Frame em 00:02:00 minutos de filme.



Figura 20 – Frame em 00:02:17 minutos de filme.

O corpo de Zózimo exerce aqui o mesmo papel que o oceano e as florestas desempenham em *Ôrí*, filme de Raquel Gerber e Beatriz Nascimento.



Figuras 21 e 22 – Planos de sequência inicial de *Ôrí*.

Zózimo desenha em seu corpo a diáspora negra ao transformar sua pele em mata e oceano. Ao transformar seu suor em marca e vestígio dessa trajetória. Neste momento, Zózimo constrói uma forte imagem de um corpo nu, belo, forte, dono de si e seguro de sua grandeza.



Figura 23 – Frame em 00:02:33 minutos de filme.

Como ver essa imagem sem lembrar de Lélia Gonzalez? “De repente bunda é língua, é linguagem, é sentido e é coisa” (GONZALEZ, 2020, p. 91). A bunda, lugar por excelência da nossa cultura (GONZALEZ, 2020, p. 128). O corte leva aos pés do ator. A personagem ensaia uma marcha lenta que, em seguida, acelera-se numa espécie de dança. Com a câmera sempre fixa em seu eixo, ela percorre o corpo do ator de baixo para cima. Ele corre sem sair do lugar. A câmera focaliza frontalmente seu rosto. Ele sorri. Joga os braços para o alto. O corpo é lugar de movimento, gozo e festa. A câmera percorre a trajetória da bunda para o desbunde, seguindo o trocadilho marcante de Lélia Gonzalez. E nas imagens de Zózimo, como nos textos de Lélia, o corpo é lugar da cultura amefricana. Lugar transgressor e de subversão da imagem colonizadora.

Uma nova sequência tem início. O corpo unificado se multiplica. O ator assume duas, três, quatro personagens. A montagem articula essas personagens, trazendo uma ideia de contraposição e continuidade.



Figura 24 – Frame em 00:03:35 minutos de filme.



Figura 25 – Frame em 00:03:57 minutos de filme.

Essa segunda personagem faz alusão a um negro detentor de poder, membro de alguma dinastia ou realeza africana. Assim, Bulbul convida a conhecer uma África poderosa, suntuosa, possuidora de reinados e nobrezas, contrariando o pensamento hegemônico eurocêntrico que

sempre insistiu em subalternizar, inferiorizar e desumanizar a África negra. A personagem que dança livre com seu corpo nu ouve a presença desse outro negro, em vestes africanas. Toca seu colar. A personagem vestida com o manto africano também se torna consciente de seu parceiro. Ambos se transformam. A personagem do manto permanece séria. A personagem nua acaricia seu corpo, descobre-se pelo toque. Uma terceira personagem surge em cena. Vestida, alegre, dançante. A quarta personagem é filmada em primeiro plano. Seus cabelos são adornados, o sorriso é largo.



Figura 26 – Frame em 00:04:12 minutos de filme.



Figura 27 – Frame em 00:04:29 minutos de filme.



Figura 28 – Frame em 00:04:32 minutos de filme.



Figura 29 – Frame em 00:04:57 minutos de filme.

Já no plano seguinte a atmosfera de tranquilidade desaparece, dando lugar ou espaço à dor. O olhar novamente é direto para a câmera. Um olhar duro. Olhar que se dirige a quem vê e às demais personagens. A câmera abandona o eixo fixo e faz um movimento brusco. A tela se enche da tela em branco.



Figuras 30 e 31 – Frames em 00:05:41 e 00:05:47 minutos de filme.



Figura 32 – A tela em branco que permanece por 5 segundos no quadro.

A tela em branco restringe os movimentos do corpo da personagem. Ela está lá, como se estivesse preso na tela. Prisão que se confirma no plano seguinte, com a personagem sentada e amarrada com grilhões. A música se torna mais alta e dissonante.





Figuras 33 e 34– Frames em 00:06:04 e 00:06:06 minutos de filme.

O homem negro está sentado em posição fetal – desamparado, abandonado. Nessa tomada, o diretor apresenta o negro africano sequestrado, vivendo a diáspora, a barbárie e a loucura causada pela escravidão. A partir desse momento temos a música como personagem do filme, com sons dissonantes e frenéticos, acompanhando as cenas seguintes caracterizadas por existências estereotipadas, criadas pelo processo de escravidão. Daí em diante, Zózimo apresenta um novo e triste mundo, permeado por personagens dos dias atuais marcados pela estereotipia e representações subalternizadas, todos vestidos de branco, aprisionados com uma algema branca, simbolizando o encarceramento da existência negra em uma sociedade pautada por um ideário branco. Nesse momento do filme, o sambista, o lavrador, o pugilista e o ladrão confirmam esse lugar de aprisionamento representacional, que nega as narrativas, as potencialidades e as subjetividades da negritude. Em primeiro plano, a expressão do rosto é de dor e desespero. O corpo se contorce. Séculos de opressão e de colonialismo europeu são representados nessa performance da violência e de luta por libertação.



Figura 35 – Frame em 00:06:30 minutos de filme.



Figura 36– Frame em 00:06:35 minutos de filme.



Figuras 37 e 38. Frames em 00:07:57 e 00:08:29 minutos de filme.

Ainda com seus grilhões, a personagem se levanta e volta a dançar. Chuta uma bola imaginária no ar. Toca em seu batoque invisível. Passa o chapéu como se pedisse dinheiro. Tenta guardar os grilhões no bolso do casaco branco. Fuma. Incorpora uma entidade. Tira um retrato, como se fosse fichado pela polícia. Gesticula como se tocasse um violino. De costas para a câmera, vestido com seu casaco branco, lê um livro. De frente para a câmera, lê o seu livro. A música vai diminuindo, os acordes cessando. Volta-se à percussão baixa, espaçada do início do curta.



Figuras 39 e 40 – Frames em 00:09:58 e 00:10:01 minutos de filme.



Figura 41 – Frame em 00:10:07 minutos de filme.

A sensação de encurralamento, de impotência e prisão finda quando a personagem tira as roupas brancas e, no lugar delas, veste-se com uma espécie de tanga, aludindo ao retorno à ancestralidade, em um processo de autorreconhecimento, construindo a imagem de si por meio de suas idealizações, e elaborando sua identidade negra através de suas próprias vivências, sem o crivo da branquitude e suas violências. Nesse momento, o homem negro quebra as correntes. A câmera se aproxima do corpo negro livre. A tela toda enegrece.



Figuras 42 a 46 – Sequência final do curta.

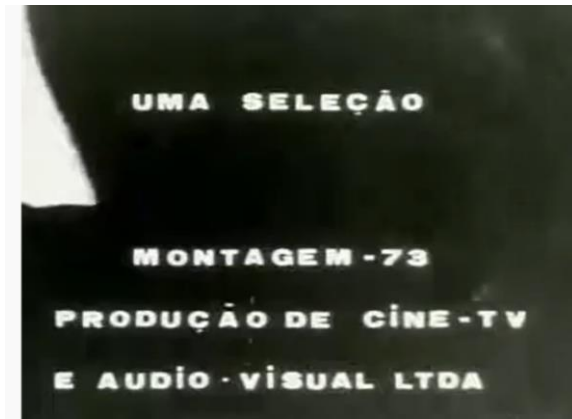


Figura 47 – Letreiro final do curta.

“Como escrever a história sem se deixar escravizar pela sua abordagem?”, perguntava Beatriz Nascimento em texto escrito para a revista *Vozes*, no início de 1974. A questão se direcionava para as possibilidades de escrita da história do negro no Brasil e para a problematização daquilo que a autora identificava como uma história fragmentada, contada apenas do ponto de vista econômico ou sociológico sem nunca abordar a questão racial na formação do nosso país. A perspectiva emancipatória construída por Beatriz Nascimento está presente nas imagens e sons de *Olho na Alma*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando o cinema negro de Bulbul uma arma contra a inferiorização do povo afro-brasileiro, o cineasta torna sua arte uma ferramenta de construção da autoestima negra, resgatando e trazendo para o seu discurso fílmico, beleza, ludicidade, *ativismo* e resistência dos povos filhos da diáspora negra. O cineasta inscreve em sua expressão artística a história da qual merecemos assistir e que deve ser contada, no entanto, teimam silenciar, ele traz para o centro da tela o discurso belo e ao mesmo tempo seco de um povo que não foi vencido, embora muitas vezes massacrado. A linguagem de Bulbul é transformadora e pioneira justamente por elaborar narrativas acerca de personagens negras que não repetem o *status quo*, que encontra morada no pacto narcísico da branquitude (Bento, 2022) cuja cumplicidade entre os sujeitos brancos gera um estado de coisas onde sua autopreservação é o cerne para repetição de papéis sociais e ficcionais, pelos quais sabemos em que posição pretos e brancos ocupam. Nesse sentido a força transformadora da estética negra de Bulbul reside na tomada de consciência de que os corpos negros existem por si, denunciando as representações caricaturais que constroem o imaginário coletivo em que afro-brasileiros estão fixos a determinados tipos de personagens, escamoteadores de sua subjetividade.

Conforme já afirmei em artigo (CAMPOS, 2019), reafirmo na conclusão dessa dissertação que a cinematografia afro-latino-americana apresentada no curta-metragem *Alma no Olho*, de Zózimo Bulbul, inaugurou um fazer artístico filmográfico no Brasil, denominado pelo cineasta Cinema Negro. O cinema negro é dotado de uma estética pautada na negritude, que se dedica a consolidá-la cada vez mais, a fim de visibilizar e contemplar os sujeitos negros, suas narrativas, suas complexidades e subjetividades. Baseado no protagonismo negro e composto por uma força cênica combativa, o cinema de Bulbul vislumbra descolonizar a filmografia brasileira por meio de uma tentativa consciente de subversão às opressões impostas pela invisibilidade e subalternização dos sujeitos negros. Tal cinema estabelece estética e pedagogicamente, um lugar de pertencimento para esses sujeitos, por meio da representação nos espaços cinematográficos.

Diante do exposto acima, *Alma no Olho* cumpre com a definição de resistência, “manifesta a si mesma como uma recusa em ser absorvida”, apresentada pelo crítico literário pós-colonialista Bill Ashcroft. O curta-metragem nega a absorção pela história branca, ao contar a história negra, colocando o sujeito negro como protagonista e dono de sua(s) narrativa(s). Concordando com a poeta Audre Lorde, para quem “as ferramentas do senhor não irão desmantelar a casa grande” (2016), o cinema de Zózimo Bulbul age como um mecanismo do

próprio oprimido para romper a ordem de opressão estabelecida. Nessa direção *Alma no Olho* é um filme manifesto apontado para um futuro que vislumbra a arte negra como uma poética/prática de vida.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTO, Paulina C. Quando o Rio era Black: Soul Music no Brasil dos anos 70. **História: Questões & Debates**, Curitiba, volume 63, n.2, p. 41-89, jul./dez. 2015. Editora UFPR.
- ANTUNES FILHO, José A. **Entrevista concedida a Noel dos Santos Carvalho**. São Paulo, 21 mar. 2002.
- ASHCROFT, Bill. **Post colonial transformation**. Taylos & Francis e-library, 2001.
- BENTO, Cida. **O Pacto da Branquitude**. São Paulo. Companhia das Letras, 2022.
- BOSI, Ecléa, **Memória e Sociedade, lembranças de Velho**. São Paulo: Edusp, 1987.
- BIKO, Steve. **Escrevo o que eu quero**. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- CALADO, Carlos. **John Coltrane**. São Paulo: Coleção Folha Clássicos do Jazz, 2007.
- CAMPOS, Elaine Aparecida Rodrigues. Zózimo Bulbul: A alma no olho em cena, a arte cinematográfica do negro sobre o negro. Disponível em: <http://sites.uem.br/neiab/revista-neiab/artigo-1.pdf>. Acesso: 22 set.2022.
- CARVALHO, Maria do Socorro. **A Nova Onda baiana: cinema na Bahia (1958 – 1962)**, Salvador: Edufba, 2003.
- CARVALHO, Noel de. A trajetória de Odilon Lopez – um pioneiro do cinema negro brasileiro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, vol. 63. N. 2. P. 107-130, jul./dez., 2015
- \_\_\_\_\_. Noel de. **Cinema e representação racial: O cinema negro de Zózimo Bulbul**. Tese (doutorado) Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- DURÃO, Fábio Akcelrud. **Metodologia da pesquisa em literatura**. São Paulo: Parábola, 2020.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio: Apicuri, 2016.
- HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula**. Visita a História Contemporânea. São Paulo: Selo Negro, 2005.
- HOOKS, bell. **Olhares negros raça e representação**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- \_\_\_\_\_. **Erguer a voz, pensar como feminista, pensar como negra**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- LORDE, Audre. **The Transformation of Silence into Language and Action**. Apresentação lida no painel sobre lesbianismo e literatura, da Associação de Língua Moderna, em Chicago, Illinois, em 28 de dezembro de 1977.
- LORDE, Audre. **Irmã outsider, ensaios e conferências**. Belo Horizonte. Autêntica, 2020.
- MUNANGA, Kabengele. Pan-africanismo, negritude e Teatro Experimental do Negro. **Ilha**, Florianópolis, 18(1), junho de 2016, p. 107-120.
- NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, 18(50), 2004, p.209-224.



NASCIMENTO, Beatriz M. **Uma história feita por mãos negras**. Alex Ratts (Org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

OLIVEIRA, Luciana de., SANTOS, Ester A., JESUS, Eduardo. A. Corpo negro na imagem: à escuta de Zózimo Bulbul e de Yasmin Thayná. **Esferas**, 1(16), 35-45, 2020. <https://doi.org/10.31501/esf.v1i16.11076>

PEDRETTI, Lucas. **Lugares de Memórias dos trabalhadores – Clube Renascença**. Rio de Janeiro: Laboratórios de Estudos de História dos mundos do trabalho, UFRJ, 2019.

SANTOS, Joel Rufino dos. **Movimento negro e crise brasileira, Atrás do muro da noite; dinâmica das culturas afro-brasileiras**, Joel Rufino dos Santos e Wilson do Nascimento Barbosa, Brasília, Ministério da Cultura/Fundação Cultural Palmares, 1994.

SOUZA, Neuza Santos. **Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

STAM, Robert. **Multiculturalismo Tropical - Uma história Comparativa de Raça na cultura e no cinema brasileiros**. Edusp: São Paulo, 2008.