



## “CINEMA NEGRO BRASILEIRO”: HISTÓRIAS, CONCEITO E PANORAMA DE UM MOVIMENTO CINEMATOGRAFICO

*Davidson Davis do Nascimento Candanda<sup>1</sup>*  
*Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.*

*Roberto Caros da Silva Borges<sup>2</sup>*  
*Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.*

*Samuel Silva Rodrigues de Oliveira<sup>3</sup>*  
*Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.*

**Resumo:** O artigo investiga a conceituação estética do movimento do Cinema Negro Brasileiro. A partir da análise de textos de produtores e críticos de cinema, compreende a centralidade da produção de Zózimo Bulbul e faz uma cartografia do conceito de cinema negro, apresentando seus vários deslocamentos na crítica cinematográfica brasileira. Ao longo do artigo, identifica-se a centralidade da noção de autoria e vivência negra na estrutura do movimento de Cinema Negro Brasileiro.

**Palavras-chave:** Cinema Negro; Zózimo Bulbul; História do cinema; Raça e representação; Arte Negra

## “BLACK BRAZILIAN CINEMA”: STORIES, CONCEPT AND PANORAMA OF A CINEMATOGRAPHIC MOVEMENT

**Abstract:** The article investigates the aesthetic conceptualization of the Brazilian Black Cinema movement. From the analysis of texts by film producers and critics, he understands the centrality of Zózimo Bulbul's production and maps the concept of black

<sup>1</sup> Cineasta e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do Cefet/RJ. E-mail: [davidsoncandanda@gmail.com](mailto:davidsoncandanda@gmail.com); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0462-2590>

<sup>2</sup> Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal Fluminense. Professor do Bacharelado em Línguas Estrangeiras Aplicadas às Negociações Internacionais e do Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-raciais do Cefet/RJ. E-mail: [roberto.borges@ceft-rj.br](mailto:roberto.borges@ceft-rj.br) ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9373-748X>

<sup>3</sup> Doutor em História, Política e Bens Culturais pela Fundação Getúlio Vargas. Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do Cefet/RJ. E-mail: [samu\\_oliveira@yahoo.com.br](mailto:samu_oliveira@yahoo.com.br); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3771-9057>



cinema, presenting its various shifts in Brazilian film criticism. Throughout the article, the centrality of the notion of black authorship and experience in the structure of the Brazilian Black Cinema movement is identified.

**Keywords:** Black Cinema; Zózimo Bulbul; Cinema's history; Race and representation; Black art.

### “CINE NEGRO BRASILEÑO”: HISTORIAS, CONCEPTO Y PANORAMA DE UM MOVIMIENTO CINEMATOGRAFICO

**Resumen:** El artículo investiga la conceptualización estética del movimiento del cine negro brasileño. A partir del análisis de textos de productores y críticos cinematográficos, comprende la centralidad de la producción de Zózimo Bulbul y mapea el concepto de cine negro, presentando sus diversos cambios en la crítica cinematográfica brasileña. A lo largo del artículo, se identifica la centralidad de la noción de autoría y experiencia negra en la estructura del movimiento del Cine Negro Brasileño.

**Palabras-clave:** Black Cinema; Zózimo Bulbul; Historia del cine; Raza y representación; Arte negro.

### “CINEMA NOIR BRÉSILIEN”: HISTOIRE, CONCEPT ET PANORAMA D'UN MOUVEMENT CINÉMATOGRAPHIQUE

**Resumé:** L'article examine la conceptualisation esthétique du mouvement brésilien du cinéma noir. À partir de l'analyse de textes de producteurs de films et de critiques, il comprend la centralité de la production de Zózimo Bulbul et cartographie le concept de cinéma noir, en présentant ses différents changements dans la critique cinématographique brésilienne. Tout au long de l'article, la centralité de la notion d'auteur et d'expérience noire dans la structure du mouvement du cinéma noir brésilien s'identifie.

**Mots-clés:** Cinéma noir ; Zózimo Bulbul ; L'histoire du cinéma ; Race et représentation; Art noir

## INTRODUÇÃO

O Cinema Negro Brasileiro estabeleceu uma pauta estética e política para a crítica e produção do cinema e audiovisual numa desconstrução do olhar colonial. Desde os anos 1960, pelo menos, discussões sobre a representação dos(as) negros(as) fazem parte da crítica cinematográfica, com pautas antirracistas e com as implicações críticas ao mito da democracia racial na cultura de massa produzida no Brasil. Nos anos 2000, esse campo tem sido renovado por uma nova geração de produtores, diretores, atores e



consumidores que renovaram o campo de discussão numa política antirracista e decolonial na diáspora negra.

Em manifestos de arte, nas releituras da história do cinema e na produção de diversos filmes, aparece a expressão e conceito: “cinema negro brasileiro”. Define-se uma pauta estética e política na produção audiovisual e cinematográfica que é desdobrada em uma heterogeneidade de trajetórias, práticas sociais e intervenções artísticas. Nesse artigo, procuramos compreender essa inflexão na discussão estética e política caracterizando o que seria o movimento do Cinema Negro Brasileiro. Na primeira parte, analisa-se a centralidade de Zózimo Bulbul e do filme *Alma no Olho* (1973) como um marco do movimento cinematográfico. Na segunda parte, analisam-se conceitualmente as implicações sócio-políticas do deslizamento da crítica estética operada na definição de autoria negra no campo do cinema e audiovisual. Para realizar a análise, partiu-se de um *corpus* de textos de produtores e críticos de cinema, analisando os discursos e categorias que se articulam na constituição da estética do cinema negro brasileiro.

### **ALMA NO OLHO (1974), DE ZÓZIMO BULBUL – UM MARCO DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO**

Acredito que o cinema - a arte em geral - produzido pelos povos da diáspora, seja em qualquer uma das pontas, tem a difícil missão de arrumar meios para contar suas próprias histórias. E aqui não digo apenas meios físicos, mas também de modelos e técnicas narrativas. A nossa produção artística deve conter em si respostas e perguntas que vão questionar modelos, estruturas e narrativas que sempre foram usadas para nos manter à margem do processo de construção historiográfica (GONÇALVES, 2018).

Diante de uma câmera, fixada num tripé, vemos um homem negro – é Zózimo Bulbul – à frente de um fundo (infinito) branco. Durante onze minutos, Bulbul, sem dizer uma palavra, valendo-se apenas de seu corpo e de poucos objetos cênicos, encena a história do negro, desde o seu sequestro pelos brancos europeus para ser escravizado nas Américas, até a sua vida na diáspora, marcada pela exclusão do racismo. Toda a ação, filmada num preto e branco radical, transcorre embalada pela música *Kulu Sé Mama*, de Julian Lewis, que mistura elementos do jazz e da música africana. A canção é executada pelo músico John Coltrane – a quem o filme é dedicado. Eis *Alma no Olho* (1973), primeiro trabalho como diretor de cinema de Zózimo Bulbul – que também atuou, produziu e escreveu o roteiro do curta-metragem.



*Alma no Olho* foi inspirado no livro *Soul on Ice* (Alma no Gelo), escrito por Eldridge Cleaver, ativista político e um dos líderes dos Panteras Negras. Publicada no Brasil em 1971, a obra, autobiográfica, relata os tempos de prisão de Cleaver, nos anos de 1960, e o começo da Campanha dos Direitos Civis nos Estados Unidos da América (EUA). O livro virou leitura corrente entre intelectuais negros brasileiros da época, antenados com os movimentos políticos que ocorriam na África e nos EUA. O primeiro filme de Bulbul também traz referências aos ideais do movimento pan-africanista, desenvolvidos no Caribe Francês por Marcus Garvey, e ao livro *Pele Negras, máscaras brancas* (1952), do psiquiatra e militante anticolonial Frantz Fanon: “Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!” (FANON, 2008, p.191) – frase final da obra que ganha conotações profundas na obra de Zózimo Bulbul.

Em termos conceituais, *Alma no Olho* é um documentário performático: “ênfata o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento” (NICHOLS, 2010, p.63). Mas se *Alma no Olho* é um documentário, por que não há a clássica narração, as entrevistas, depoimentos? Ao se afastar da representação realista do mundo histórico, o modelo performático se filia a uma tradição mais radical de cinema, dotada de “licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” (IDEM, 2010, p. 170). E o que *Alma no Olho* documenta? Um mito fundador, um discurso político, a memória, e a subjetividade de um grupo social:

Como nos mitos, ela (a obra) encontra correspondência e sentido no interior do *ethos* do grupo social ao qual se destina e do qual faz parte. Ou seja, *Alma no Olho* é um filme para iniciados. Daí que o sentido não precise ser completado pelas imagens, ele está no interior da comunidade à qual o filme se destina. (...). Como é característico nos documentários performáticos voltados para discutir questões de identidade, o filme procura uma relação direta com o espectador no sentido de provocá-lo ou cooptá-lo para a narrativa. No caso de *Alma no Olho* (como o nome sugere), o olhar para fora do quadro aponta para essa comunicação, interpelando o espectador de tempos em tempos. (CARVALHO, 2005, p. 224)

Feito de forma totalmente independente, *Alma no Olho* foi rodado sem qualquer tipo de incentivo financeiro direto ou indireto. Ainda hoje, o acesso a patrocínio é um dos grandes entraves para que realizadores negros e negras tenham uma carreira contínua no cinema ou que produzam filmes de longa-metragem. O *Manifesto de Recife*, que veremos adiante, abordará a questão. Além de financiar *Alma no Olho* com seu



próprio dinheiro, para despontar no cinema, Bulbul se valeu da experiência acumulada na Faculdade de Belas Artes, na militância no Partido Comunista do Brasil, nas produções teatrais do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE) nos anos 1960, nas novelas da TV Excelsior e, principalmente, na experiência como ator do Cinema Novo, em filmes dirigidos pelos cineastas Glauber Rocha, Leon Hirzman, Cacá Diegues, Antunes Filho, entre outros.

O *Alma no Olho* foi para mim uma experiência muito forte. Eu mesmo sentei, escrevi e boleei a historinha do filme. Tentei procurar um ator para fazer o filme. Aí olhei e, não sei, ninguém me inspirou confiança. Entendeu? As pessoas pra quem eu mostrei achavam uma coisa maluca, era todo em mímica. Resolvi um dia eu mesmo ir para a frente da câmera com o José Ventura, que era o diretor de fotografia. E o *Alma no olho* eu fiz assim. (...) Paguei o laboratório, paguei o Ventura. Eu mesmo montei, sonorizei, mixei e botei o letreiro (Zózimo Bulbul *apud* CARVALHO, 2005, p. 193-194)

*Alma no Olho* foi rodado com sobras de películas do longa-metragem *Compasso de Espera* (1973). Além de protagonizar o filme de Antunes Filho, Bulbul também colaborou com a escrita do roteiro e a sua participação foi fundamental para que a obra tenha sido considerada inovadora para a época – um marco no debate sobre o racismo feito pelo cinema brasileiro ao apontar a existência do preconceito racial na sociedade brasileira. *Compasso de Espera* foi influenciado pelos estudos das relações étnico-raciais feitos pelos cientistas sociais Florestan Fernandes e Roger Bastide nos anos de 1950, que se contrapunham às teses de outros sociólogos que negavam a existência do racismo no Brasil, como Gilberto Freyre, que alimentou o mito da harmonia racial e mestiçagem da sociedade brasileira em *Casa Grande & Senzala* (1933).

*Compasso de Espera* conta a história de Jorge (Zózimo Bulbul), um jovem intelectual negro que se apaixona por Christina (Renée de Vielmond), uma mulher branca e pertencente a uma família tradicional. O crítico de cinema José Carlos Avellar (1982) afirma que mais que tratar sobre o interesse afetivo ou sexual que brancos exercessem sobre os pretos e vice-versa, o filme é uma leitura sobre os dilemas enfrentados pelas pessoas negras em busca de ascensão e status social numa sociedade branca (AVELLAR, 1982). Zózimo aborda a mesma temática em umas das sequências mais fortes de *Alma no Olho* quando, quase ao fim do filme, o personagem veste “um terno branco: outra metáfora para designar a permanência da escravização, uma vez que a corrente permanece prendendo-o” (CARVALHO, 2005, p. 223). O diretor Antunes



Filho situa o debate e os desafios da realização do filme *Compasso de Espera* da seguinte maneira:

É o único filme brasileiro que tenta, de maneira acertada ou não, colocar em questão o negro de verdade, sem fazer folclore. (...). 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? (Antunes Filho *apud* CARVALHO, 2005, p. 148-149)

Em 1968, a ditadura militar no Brasil impôs o seu período mais sombrio com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), que suprimia os direitos de expressão e cidadania. O debate racial no Brasil e os movimentos negros foram enquadrados na Lei de Segurança Nacional (LSN), promulgada em 1967, na definição de “crime de racismo”. Na defesa do mito da “democracia racial” como narrativa oficial da nacionalidade, o regime militar criminalizou os movimentos da negritude e a discussão sobre o racismo na sociedade brasileira, identificando-os como manifestações “políticas”, “subversivas” e ameaça à “ordem pública”. Eram os anos do “milagre econômico” brasileiro, caracterizado pelo ufanismo com a nação e pela utopia autoritária que interditava o espaço público às manifestações divergentes ao regime militar (PEREIRA, 2010). Nessa conjuntura, a circulação e lançamento dos filmes *Compasso de Espera* e *Alma no Olho* foram bastante prejudicados pela censura; eram obras cinematográficas em que a questão racial no Brasil era central no debate e discussão.

Em 1974, Zózimo foi obrigado a comparecer à Polícia Federal para dar explicações a respeito de *Alma no Olho*, acusada de conter supostas mensagens subliminares contra o Estado brasileiro: os “milicos queriam saber quem tinha mandado ele realizar o subversivo curta. Para os guardas, era óbvio que um negão não poderia ser responsável pela sofisticada obra” (DE, 2008). Desencantado, Zózimo partiu para o exílio, munido dos rolos do filme, vivendo, primeiro, nos Estados Unidos e, depois, em Portugal e na França. Na Europa, ele conheceu vários brasileiros exilados, entre eles o cineasta Ari Candido e o economista Celso Furtado – que, anos mais tarde, viriam a ajudá-lo a produzir *Abolição* (1989) – filme que faz um balanço sobre a vida do negro após 100 anos da abolição da escravatura.

Zózimo Bulbul volta ao Brasil em 1977 e, no ano seguinte, *Alma no Olho* ganha



o prêmio de Melhor filme da VI Jornada de Cinema da Bahia (CARVALHO, 2012). O final de *Alma no Olho* é um dos mais emblemáticos de todo o cinema brasileiro: substituindo o terno branco – uma veste eurocêntrica – por uma indumentária e um colar africano, o personagem (Zózimo Bulbul) caminha em direção à câmera, rompe a corrente branca que prendia suas mãos e, com os braços erguidos, dirige seu olhar ao espectador: “A mensagem é óbvia: a liberdade definitiva só virá com a assunção da negritude, cujo símbolo é a África.” (CARVALHO, 2005, p. 223).

Ainda que desconhecido por parte do grande público, *Alma no Olho* vem sendo redescoberto e tem calcado seu lugar na história do cinema brasileiro. A Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) colocou *Alma no Olho* na sétima posição entre 100 mais importantes curtas-metragens brasileiro de todos os tempos. Organizada por Gabriel Carneiro e Paulo Henrique Silva, o levantamento, realizado em 2019, serviu de base para o livro *Curta Brasileiro – 100 Filmes Essenciais* (2019), produzido em parceria com Canal Brasil e Editora Letramento. Na visão do crítico de cinema Humberto Saccomandi, “poucos são os filmes que reúnem, a um só tempo, qualidades cinematográficas (valor artístico), documentam uma época (valor histórico) e deflagram um movimento cinematográfico (valor político-social)” (Humberto Saccomandi, 1991 apud CARLOS, 2011, p.6). Esse comentário aplica-se a muitos filmes da cinematografia internacional, e *Alma no Olho* é um desses.

O cineasta e pesquisador Noel dos Santos de Carvalho, autor da tese de doutorado *Cinema e representação racial: O cinema negro de Zózimo Bulbul*, afirma que as qualidades cinematográficas e o valor artístico do filme estão atrelados à narrativa original e à linguagem performática do curta, que extrapola os limites do cinema e dialoga com outras formas de arte:

Alma no olho não é um filme de cinema ou para a televisão, mas uma peça de arte, como um quadro ou uma instalação. Sua narrativa circular permite que seja projetado em *looping*, exposto em um museu ou *outdoor*. A narrativa expõe um discurso político, articulado em mito fundador: a história do negro na América vista da perspectiva da negritude. (CARVALHO, 2012, p.13)

No artigo *Dogma Feijoada – a invenção do cinema negro brasileiro*, Carvalho, agora acompanhado do historiador Petrônio Domingues, aponta o valor histórico de *Alma no Olho*:

Na década de 1970, os movimentos negros articularam uma agenda ampla de



lutas, que iam de reivindicações políticas gerais contra o racismo até demandas de ordem simbólica, o que passava pela construção de modelos positivos de autorrepresentação (Hanchard, 2001). O teatro, a literatura e o cinema foram agenciados em torno desse projeto de afirmação identitária. Zózimo Bulbul, um dos principais realizadores afro-brasileiros da época, teve sua produção associada às aspirações e expectativas do movimento negro. (CARVALHO & DOMINGUES, 2018, p.11)

No texto *Cinema Negro Brasileiro: uma Potência de Expansão Infinita*, a pesquisadora e crítica de cinema Kênia Freitas aponta que *Alma no Olho* inspirou a criação de um movimento cinematográfico formado por realizadores negros e negras. Na sua visão, a recente produção cinematográfica negra brasileira encontrou na obra de Zózimo Bulbul uma referência e marco, e desenvolveu “construções estilísticas e narrativas próprias”: “uma postura de criação que parte da experiência negra, não em relação ao olhar branco (seja para confrontá-lo ou educá-lo), mas de uma perspectiva internalizante deste para as diversas possibilidades de vivências negras não essencializadas no mundo” (FREITAS, 2018, p.167). Na visão de Janaína Oliveira, o movimento cinematográfico que emerge a partir de *Alma no Olho* é o *Cinema Negro Brasileiro*, que vem sendo “afirmado e propagado em diferentes regiões do país, com avanços estéticos, políticos e numéricos” (OLIVEIRA, 2018, p. 257).

Com o seu primeiro filme, Bulbul inaugura a autoria negra no cinema brasileiro – opção até então interdita aos negros, conciliando cinema de autor e assunto negro. Mesmo não sendo o primeiro negro a dirigir um filme – em 1949, Cajado Filho, considerado o primeiro cineasta negro brasileiro, fez “*Estou Ai*”; em 1958, Haroldo Costa realizou *Pista de Grama* e, em 1970, Odilon Lopes dirigiu o longa-metragem *Um é pouco, dois é bom* – Bulbul “foi o primeiro a se colocar como diretor negro e trazer sua negritude de forma indissociável à sua obra.” (AUGOSTO, 2018 a, p. 111). Por isso, Zózimo Bulbul é considerado o pai do Cinema Negro brasileiro.

Bulbul, titular da legítima paternidade do “movimento cinema negro brasileiro”, em conexão com Ousmane Sembene e outros cineastas africanos durante exílio em Paris, compreendeu a importância de um “cinema identitário”, um cinema realizado pelos “famintos”, eternizando “*Alma no Olho*” como marco de nascimento do movimento político cinematográfico Cinema. (FERREIRA, 2016)

Ao trazer novas formas de representação do negro, da negritude e de sua história, abrindo uma perspectiva nova na tematização da questão racial no cinema, *Alma no Olho* avança sobre questões estéticas e narrativas e tece sua influência sobre gerações de





realizadores(as) negros(as) para além do pioneirismo histórico:

“*Alma no Olho* fundou o que ‘conceitualmente’ chamo de Cinema Negro Brasileiro.” (DE, 2008);

“o filme hoje é uma das referências centrais para a juventude negra que se aventura a fazer cinema no país” (OLIVEIRA, 2018)

“filme fundamento do nosso cinema negro” (SILVA, 2018).

“uma bússola para o nosso fazer cinematográfico que deve ser olhado e revisitado diversas vezes, principalmente pelos futuros e presentes cineastas negros” (THAYNÁ, 2017).

*Alma no Olho*, em diferentes olhares, é identificado como um marco inaugural e inspirador para um repertório cultural variado, identificado como movimento do cinema negro brasileiro. Ao discutir a definição de movimento cinematográfico, Bordwell e Thompson consideram que um movimento se constitui a partir de um corpus de filmes – produzidos em determinado período e/ou país – que compartilham das mesmas temáticas, estética, de uma estrutura de produção comum e/ou de certos conceitos sobre a realização cinematográfica (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 687). Marcado pela diversidade e heterogeneidade, podem-se identificar esses diferentes atores do Cinema Negro Brasileiro como parte de um movimento artístico mais amplo. Mas, afinal, o que é Cinema Negro? Quais são as referências estéticas e temáticas que essas produções mobilizam e que permitem a conceituação de um movimento cinematográfico?

### E ESSE TAL DE CINEMA NEGRO?

Ao longo de seus mais de cem anos de existência, o cinema esteve relacionado a antigas e novas formas de colonialismo. Por ser uma arte elitista e dispendiosa, foram os cineastas homens, brancos, de classes sociais mais altas os que produziram a maior parte das imagens de si e do “outro” (negros, mulheres, pobres, indígenas, homossexuais, travestis, transexuais etc.), definindo o que esses “são”. De uns tempos para cá, porém, cada vez mais, a câmera é tomada dessas mãos e assume um olhar oposicional. Surge um cinema das margens capaz de produzir imagens e representações de outra forma, quebrando o imperativo escópico que marcou, até aqui, corpos e lugares, dentro de um regime racista, patriarcal, sexista e imperialista. (SALLES, CUNHA, LEROUX, 2019, p.15-16)

O Cinema Negro corresponde à postura contra hegemônica “de reproduzir novas representações e refletir sobre questões relacionadas às identidades negras, concebidas a partir de imagens cinematográficas” (ZENUM, 2014). Ou seja, Cinema Negro é,



essencialmente, um posicionamento político:

Pois falamos de um campo que ainda necessita adotar o gesto político de fazer uma demarcação especial – “cinema negro” – como forma de existir frente ao hegemônico – “cinema”; porque lidamos com a frustração constante da falta de informações consistentes, organizadas e acessíveis acerca da existência do negro não como objeto do olhar, mas como sujeito dessa construção; (...) (AUGUSTO, 2018 b, p.149)

A ideia de um Cinema Negro remete aos primórdios do cinema mundial, quando, em 1912, o cineasta afro-americano William D. Foster lança o seu primeiro filme, *The Railroad Porter*. Protagonizada por negros, a obra é precursora do *Race Movies* ou *Race Picture*, amplo movimento cinematográfico e cultural destinado à produção de filmes direcionados à população negra nos EUA e que se opunha à indústria cinematográfica dominante (DIWARA, 1993; MONTEIRO, 2018). Esse movimento teve como ícone o cineasta Oscar Micheaux, “que trabalhou incansavelmente para criar imagens nas telas que desafiassem e rompesse com a representação convencional da negritude” (HOOKS, 2019, p.243).

Na produção africana, brasileira, caribenha e latino-americana, a noção de um Cinema Negro surge somente a partir da década de 1960 (PRUDENTE, 2005). É na crítica ao colonialismo, no processo de independência dos países do continente africano e na luta contra o racismo que se redefiniram políticas e estéticas da negritude. No Brasil, o Cinema Novo, que criou novos paradigmas para a representação do corpo negro na tela, foi identificado nesse debate e construção de um cinema contra hegemônico. Influenciado pelo neorrealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo marcou um ponto de inflexão no panorama do cinema nacional ao produzir filmes que buscavam novos caminhos estéticos e uma reflexão sobre a realidade brasileira – em contraposição às obras realizadas pelos estúdios da Vera Cruz e pelas chanchadas da Atlântida (DESBOIS, 2016).

Em 1965, o crítico e cineasta branco David Neves apresenta o texto *O Cinema de Assunto e Autor Negros no Brasil*. Produzido como uma tese apresentada no congresso intitulado V Resenha do Cinema Latino-Americano, realizado na cidade de Gênova em 1965, no evento que foi importante para a legitimação do movimento do Cinema Novo no cenário internacional, e publicado em 1968 na revista *Cadernos Brasileiros* – notabilizada por seu vínculo com o campo das esquerdas e com o debate sobre o engajamento nas artes –, Neves problematiza a representação dos negros no cinema



brasileiro diante dos debates da produção de uma arte contra hegemônica. Além de afirmar desconhecer a existência de filmes feitos por autores negros, o texto apresenta o modo como filmes de temática negra vinham sendo realizados até aquele momento:

“O filme de autor negro é fenômeno desconhecido no panorama cinematográfico brasileiro, o que não acontece absolutamente com o filme de assunto negro que, na verdade, é quase sempre uma constante, quando não é um vício ou uma saída inevitável. A mentalidade brasileira a respeito do filme de assunto negro apresenta ramificações interessantes tanto no sentido da produção e de realização quanto do lado do público. O problema pode ser encarado como: a) base para uma concessão de caráter comercial através das possibilidades de um exotismo imanescentes; b) base para um filme de autor onde a pesquisa de ordem cultural seja o fator preponderante; c) filme indiferente quanto às duas hipóteses anteriores; onde o assunto negro seja apenas um acidente dentro de seu contexto” (NEVES, 2018[1968], p.75).

A questão central que já se apresenta no debate sobre o cinema novo era: qual o grau de correspondência entre representação cinematográfica (assunto) e a subjetividade (autoria)? Em *Passado, presente e futuro: Cinema, Cinema Negro e curta-metragem* (2018), o pesquisador e crítico negro de cinema Heitor Augusto problematiza as escolhas e as omissões de Neves, que não se dá ao trabalho de investigar por que “o filme de autor negro é fenômeno desconhecido no panorama cinematográfico brasileiro” (AUGUSTO, 2018 b, p.150). O silêncio em relação a produções de diretores negros tem como contrapartida o projeto do Cinema Novo de se apresentar como vanguarda da arte engajada e autêntico representante de um cinema de assunto negro:

Interessa também o que ele ignora, já que comprometido com um projeto de legitimação do Cinema Novo. O artigo de Neves passa ao largo de *Um Desconhecido Bate à Porta* (1958), longa do ator e diretor negro Haroldo Costa, assim como os cinco longas do também negro José Rodrigues Cajado Filho. Por terem sido feitos dentro de um esquema tido como industrial, o contexto de produção retiraria a elegibilidade de Cajado Filho e Costa como “autores negros”? O que nos leva a uma questão que persiste nas entrelinhas até hoje: o que qualifica um negro que dirige um filme como um autor negro? (AUGUSTO, 2018 b, p. 150)

David Neves apontava cinco filmes do Cinema Novo como gênese do Cinema Negro. São eles: *Aruanda*, dirigido por Linduarte Noronha em 1960; *Barravento*, por Glauber Rocha em 1962; *Esse mundo é meu*, por Sérgio Ricardo em 1964; *Integração racial*, por Paulo César Saraceni em 1964, e *Ganga Zumba*; por Carlos Diegues em 1964.



Nenhuma produção de autoria negra era destacada, sendo que o último seria o filme negro por excelência:

Ganga Zumba, de Carlos Diegues, entretanto, é um filme inteiramente baseado e desenvolvido sobre o problema da cor. Nele, os personagens existem em função dela; vivem, lutam, morrem e se immortalizam por ela. Num sentido restrito, esse é o único filme de assunto negro feito pelo cinema novo. (NEVES, 2018 [1968], p.184)

Nos anos 1970, a questão colocada por David Neves permaneceu e surgiram críticas aos Cinema Novo como representante desse cinema antirracista. Em *Preto-e-Branco ou Colorido (O Negro e o Cinema Brasileiro)*, o cineasta e crítico branco Orlando Senna utiliza-se de metáforas raciais para dividir a história do cinema brasileiro. Escrito em 1979, por um crítico e roteirista, vinculado ao cinema novismo e ao cinema marginal no estado da Bahia, ele realiza uma análise que também vai identificar a centralidade do Cinema Novo no debate racial. A terceira e última fase apontada por ele, que corresponde ao período do Cinema Novo, ele batiza de “Negro/Povo”. Diferente de David Neves, que identifica o Cinema Novo e seus cineastas como expoentes de um cinema antirracista de “assunto negro”, Senna identifica o cinemanovismo como construtor da alegoria do negro na luta de classe e cultura popular, mas incapaz de expressar as experiências e histórias dessa comunidade. O texto incorpora parte da crítica elaborada por intelectuais do movimento negro ao diretor Cacá Diegues e à obra *Xica da Silva* (1976), quando Maria Beatriz do Nascimento e outros identificaram na obra a objetificação e sexualização da mulher negra transformada num estereótipo para consumo de massa. Portanto, Cacá Diegues, que era identificado por David Neves como ícone e mais alto representante do cinema de assunto negro, era visto como parte de uma estrutura e sistema ideológico que comercializava o assunto negro na cadeia do cinema (SENN, 1979).

O texto de Orlando Senna também desconsiderava os produtores negros no audiovisual brasileiro. Nos anos 1970, quando Zózimo Bubul, Valdir Onofre e Antônio Pitanga tinham realizado seus primeiros filmes, Senna desconsiderava o significado dessas intervenções artísticas. E ainda que tenha incorporado parte da crítica que era elaborada pelo movimento negro, que era desclassificada pelo *mainstream* e por parte da esquerda como “patrulhamento ideológico”, o crítico e roteirista não reconhecia a autoria do conhecimento produzido no engajamento do movimento negro dos anos 1970. O trabalho de crítica de Orlando Senna possivelmente vinculava-se ao projeto de cinema marginal que criticava o cinemanovismo para projetar um engajamento distinto, sem

considerar a centralidade da autoria negra.

Essas confluências críticas e estéticas entre Cinema Novo e Cinema Negro ganhariam um novo tom na virada nos anos 2000, com novos cineastas negros entrando no mercado de cinema e audiovisual. No texto *Cinema Novo e Cinema Negro: da estética da fome à estética do faminto*, a cineasta Viviane Ferreira (2016) reconhece as convergências e tensões entre os dois movimentos; no entanto, ela vai desmitificar a ideia do Cinema Novo como Cinema Negro:

Dando respaldo a compreensão de que o Cinema Novo aglutina muitas obras com “conteúdo negro”, ou seja, conteúdos extraídos da cultura afro-brasileira. O que não nos permite confundir o cinema de conteúdo negro, com o movimento cinematográfico intitulado de “Cinema Negro”. Dirimindo assim, a principal tensão ou compreensão equivocada de que o “Cinema Novo” tenha sido “Cinema Negro”. (FERREIRA, 2016).

Para apontar a distinção entre as cinematografias, a cineasta Viviane Ferreira argumenta que “não dá para refletir movimentos cinematográficos sem pensar em quem são os agentes que o compõe, sobretudo quando este se propõe como um cinema político” (Idem, 2016). O Cinema Novo foi constituído por um conglomerado de jovens cineastas brancos, todos homens, pertencentes às classes média e alta. “Ao retratarem negros, eles estavam também retratando a si próprios e suas próprias projeções, fantasias, alegorias e identificações.” (CARVALHO, DOMINGUES, 2018, p. 389). Por isso, os filmes dos cinemanovistas não podem ser qualificados como Cinema Negro. O pertencimento étnico-racial do realizador é um dos critérios que devem ser considerados para qualificar um filme como Cinema Negro. Por quê? “Porque o Cinema Negro delinea uma cartografia cinematográfica, no qual a questão identitária é central para a representação e autorrepresentação não estereotipada dos atores sociais” (ZENUN, 2014).

Uma das chaves para se pensar uma definição de Cinema Negro está no “Manifesto – Gênese do Cinema Negro Brasileiro”, escrito pelo cineasta negro Jeferson De (2001) e apelidado, jocosamente, de *Dogma Feijoadá*. De um total de sete mandamentos, os três primeiros estabelecem uma espécie de ontologia para a produção de um cinema negro: (1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; (2) o protagonista deve ser negro; (3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira. Posição semelhante tem Edileuza Souza (2013) em sua tese de doutorado *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*:



“um cinema produzido por negros, com temáticas sobre a população negra”. Sobre o Cinema Negro, ela escreve:

Desde que assumiram o controle das câmeras, eles têm criado um cinema de produção, autoria e cosmovisão negra; seus filmes são veículos de combate ao racismo e aos preconceitos; suas produções promovem e ampliam a história e a cultura negra, criam espaços formativos de políticas cinematográficas para cineastas, produtores e realizadores negros, e fortalecem as produções negras. (SOUZA, 2013, p.83)

Kênia de Freitas (2018) é categórica ao afirmar a definição de Cinema Negro como sendo 1) o cinema de autoria negra; e 2) sobre vivência negra. Vejamos como isso dá, na prática.

### AUTORIA NEGRA

O cinema é uma arte essencialmente coletiva. Ou seja, dezenas de profissionais (assistentes, diretores, diretores de arte, fotógrafos, montadores, roteiristas, atores, entre outros) empenham seus talentos para a realização de um filme – alguns, inclusive, desempenham funções criativas. Por causa disso, a noção de autor no cinema é e sempre foi problemática, uma vez que o autor, no campo artístico, seria o sujeito – indivíduo – que cria uma obra, seja ela um livro, uma partitura ou um quadro (AUMONT, MARIE, 2003, p.26). Então, a quem caberia a autoria, numa forma de arte em que a criação individual não é a regra?

Dois ensaios foram fundamentais para propor uma resposta a essa questão: Alexandre Astruc, em *O Nascimento de uma nova vanguarda: La Caméra-Style* (1948), publicado na revista *L' Ecran Français*, compara o diretor cinematográfico a um escritor – cujo instrumento de estilo seria a câmera, a “câmera-caneta”. Já em *Uma certa tendência do cinema francês* (1954), na *Cahiers du Cinéma*, François Truffaut define o verdadeiro autor do filme como aquele que traz a sua subjetividade para a obra. A partir dessas premissas, a chamada *politique des auteurs* – teoria do autor ou também cinema de autor – surgiu e tornou comum a ideia de que o diretor cinematográfico seria a figura central na realização de um filme – o seu autor, aquele que assina a obra.

A noção de autoria, que elevaria o status cultural do cinema ao patamar de uma forma de arte, ganhou força em diferentes contextos. “Se existe uma arte no cinema, existe um artista, o cineasta” (AUMONT, 2003, p.147). Criado por Louis Delluc, o termo



cinasta, inicialmente, “aplicava-se a todos aqueles que fazem algo produtivo no cinema” (Idem, 2003, p.47). Hoje, tornou-se sinônimo para a função de diretor cinematográfico, que também é conhecido como realizador.

O cineasta é "aquele que exprime um ponto de vista sobre o mundo e sobre o cinema e que, no próprio ato de fazer um filme, realiza essa dupla operação que consiste em cuidar, ao mesmo tempo, de manter a percepção particular de uma realidade (...) e de exprimi-la com base em uma concepção geral da fabricação de um filme". Em suma, o cineasta nesse sentido estrito, é o artista do cinema, e a concepção da arte convocada dessa forma é exigente: ao mesmo tempo estética, intelectual e moral. (BRIETTE, 1942 apud AUMONT, 2004, p. 148 - 149).

Agora que já nos debruçamos sobre uma noção de autoria no cinema – ainda que brevemente –, compreendemos que esse autor cinematográfico é o diretor do filme, o profissional responsável pela transposição do texto (roteiro) para imagens. O diretor do filme é o principal responsável por guiar a construção da narrativa, a representação feita por meio das imagens. Por isso, a autorrepresentação é um requisito fundamental para a existência do movimento, e só pode ser feita por diretores negros e negras.

A ocupação da cadeira de diretor – “aquele que tem a agência do olhar” –, função criativa mais prestigiosa do cinema, por cineastas negros e negras é um feito revolucionário (AUGUSTO, 2018). Isso porque, historicamente, o direito de construir imagens de si e sobre os outros esteve sob a tutela de pessoas brancas. Em *Raça e Gênero no Cinema Brasileiro - Desigualdades entre diretores(as), roteiristas e personagens de filmes nacionais de grande público* (2020), o GEMAA (CANDIDO, FLOR, FREITAS, 2020) mostra a predominância de diretores brancos no cinema brasileiro. Segundo a pesquisa, realizada partir dos 10 filmes brasileiros de maior público de cada ano entre 1995 e 2018, excluindo os gêneros documentário, animação e infanto-juvenil, 84% dos diretores são homens brancos e 13% das mulheres diretoras são brancas. Homens pretos e pardos são apenas 2% dos diretores. O dado mais agravante é a total ausência de mulheres pretas e pardas na função de diretor, o que corrobora a crítica de autoras feministas negras, que identificam as mulheres negras nas posições mais baixas da hierarquia social.

Outro ponto crucial que precisamos estabelecer para problematizarmos a ideia de autoria negra é: “O que é um negro?” Inicialmente, nos basta a definição do Estatuto da Igualdade Racial: “O conjunto de pessoas que se autodeclaram pretas e pardas, conforme o quesito cor ou raça usado pela Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e



Estatística (IBGE), ou que adotam autodefinição análoga” (BRASIL, 2015, p.3). Neste sentido, ser negro é afirmar “a identidade racial que tem a ancestralidade africana como origem (afrodescendente)” (OLIVEIRA,2004, p.57). Então, bastaria ser negro para ser um autor negro no cinema? Não. Se assim fosse, Zózimo não seria considerado o pai do Cinema Negro, já que, antes dele, outros diretores negros já tinham realizado filmes. Então, qual é a questão? O autor/realizador negro do Cinema Negro tem de estar, necessariamente, dotado do que o ativista antiapartheid da África do Sul na década de 1960 e 1970, Steve Biko, chama de consciência negra: “Ser negro não é uma questão de pigmentação, mas o reflexo de uma atitude mental” (BIKO, 1971). Biko considera que se reconhecer como negro é adotar um posicionamento político e lutar “contra todas as forças que procuram usar a negritude como um rótulo que determina subserviência”.

A Consciência Negra é, em essência, a percepção pelo homem negro da necessidade de juntar forças com seus irmãos em torno da causa de sua atuação – a negritude de sua pele – e de agir como um grupo, a fim de se libertarem das correntes que os prendem em uma servidão perpétua. Procura provar que é mentira considerar o negro uma aberração do “normal”, que é ser branco. É a manifestação de uma percepção de que ao procurar fugir de si mesmo e imitar o branco. [...] Procura infundir na comunidade negra um novo orgulho de si mesma, de seus esforços, seus sistemas de valores, sua cultura, religião e maneira de ver a vida (Idem, 1971)

A consciência negra deve ser refletida na vivência negra dos filmes.

### **SOBRE A VIVÊNCIA NEGRA**

Um filme é sobre um animal, um quadro, uma “pessoa, ou pessoas, num lugar, ou lugares, vivendo sua ‘coisa’. Todos os roteiros cumprem essa premissa básica. A pessoa é o personagem, e viver a sua coisa é a ação” (FIELD, 2016, p.2). O personagem é aquele que nos coloca na estória, é a sua substância (MCKEE, 2013). É isso: assistimos a filmes para seguir histórias, nos identificar com os desejos e a jornada do personagem. Ou, mais especificamente, do protagonista.

O protagonista é a personagem básica do núcleo dramático principal; é o herói da história. Este protagonista pode ser uma pessoa, um grupo de pessoas, ou qualquer coisa que tenha capacidade de ação e de expressão. (COMPARATO, 2000, p. 122)





Sobre vivência negra significa que o protagonista tem quer ser negro, a narrativa e conflitos da trama devem girar em torno desse personagem negro e sua relação com o mundo, conforme preconizava o manifesto Dogma Feijoadá (2001). Apesar de o Brasil ser um país majoritariamente negro, a população negra é praticamente invisível ou má representada nas produções audiovisuais, que estão sob o poder dos brancos.

No cinema, a representação gira em torno do “como uma estória é contada” e sobre o personagem/ator. Os filmes do Cinema Negro assumem o compromisso de construir narrativas a partir de personagens negros, que sejam complexos, com densidade psicológica, para além dos estereótipos racistas. Essa postura permite que mais atores negros e negras tenham mais oportunidades – que, historicamente, foram roubadas – para exercerem seu ofício longe de papéis secundários e estigmatizados e de ter uma carreira contínua no cinema.

Para melhor compreender a importância dessa postura contra-hegemônica, é preciso fazer uma passagem pela construção e formação do olhar cinematográfico. A atividade cinematográfica no Brasil se iniciou em 1898 – quando, pela primeira vez, um filme foi exibido no Brasil, pouco tempo depois da Abolição da Escravatura (1888) e da Proclamação da República (1889) –, coincidindo com o “processo de marginalização econômica da população negra na então jovem, ‘liberal’ e racista República”, conforme argumentou Carvalho (2005). Nas diferentes análises da história da representação do negro no cinema, identifica-se, na cinematografia brasileira, a sub-representação nos filmes, com a reprodução de narrativas estereotipadas da vivência negra (SENNA, 1979; RODRIGUES, 2001; CARVALHO, 2005; STAN, 2008).

As imagens e a construção do olhar cinematográfico estavam fortemente atreladas à experiência estigmatizada e subordinada dos afro-brasileiros na comunidade nacional. O Brasil foi o último país das Américas a abolir o sistema escravocrata – que por aqui perdurou por quase quatro séculos – e o fim desse regime de exploração veio sem nenhum tipo de compensação, indenização ou alternativa para os recém libertos do cativeiro se inserirem na nova sociedade brasileira. Foi nesse contexto que parte da elite política e intelectual do país começou a elaborar um discurso sobre a construção de uma nação brasileira e de uma identidade nacional, a partir de referências étnico-raciais (MUNANGA, 1999). Segundo Stuart Hall (2006), a ideia de nação compreende uma comunidade simbólica, imaginada, forjada no interior da representação, que gera sentimento de identidade e lealdade. Ou seja: “As pessoas não são apenas cidadãos/ãs



legais de uma nação; elas participam da ideia de nação tal como representada numa cultura nacional” (HALL, 2006, p. 49).

Profundamente enraizada nas teorias raciais europeias e norte-americanas, a ideia de nação que aqui no Brasil se pretendia construir se pautou pelo genocídio do negro, uma vez que se temia a influência negativa que poderia resultar a sua herança “inferior” para a construção da identidade nacional. Uma das soluções encontradas para a erradicação do “problema do negro” foi a ideologia do embranquecimento, que visava não só ao branqueamento da população – na sua forma biológica, por meio da miscigenação –, mas também ao estabelecimento de padrões e valores culturais importados da Europa.

Teorias científicas forneceram suporte vital ao racismo arianista que se propunha erradicar o negro. Nas palavras do escritor Sílvio Romero (1851-1914): "A minha tese, pois, é que a vitória na luta pela vida, entre nós, pertencerá, no porvir, ao branco." Desde o fim do século XIX, o objetivo estabelecido pela política imigratória foi o desaparecimento do negro através da "salvação" do sangue europeu, e este alvo permaneceu como ponto central da política nacional durante o século XX (NASCIMENTO, 1978, p.71).

Em diferentes momentos, seja numa perspectiva eugenista que tentou excluir o negro do cinema, seja numa postura assimilacionista propagada pela ideologia da democracia racial, seja pela transformação do negro em *commodity* a ser vendida no mercado, sem a densidade subjetiva das vivências negras, o cinema e audiovisual brasileiro reproduziram o racismo estrutural característico de sua sociedade, propondo uma imagem cinematográfica embranquecida, controlada pela perspectiva da branquidade. Essa perspectiva evidencia-se tanto na construção das imagens cinematográficas, quanto na conformação das audiências e do acesso às salas, como evidenciou Rodrigo Bouillet (2020).

A experiência do movimento de Cinema Negro Brasileiro, ao colocar em cena as vivências negras, amplia a oportunidade para a atuação de atores e atrizes negras em papéis centrais e rompe com o racismo que pauta a cadeia do audiovisual e do cinema. O cinema brasileiro reproduziu a mentalidade racista da sociedade brasileira, num conjunto significativo de filmes que invisibilizaram os negros ou trouxeram e consagraram imagens e representações estigmatizadas da negritude. Para se contrapor a isso, o Cinema Negro assume o compromisso de criar narrativas protagonizadas por negros, que discutam o problema da discriminação racial no Brasil, bem como revele o modo de ser



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos anos 1960, inicia-se um processo de crítica da imagem cinematográfica no Brasil que culminaria em deslocamentos analíticos e proposições de um cinema de autoria e vivência negras que rompem com a perspectiva cinemanovista. Zózimo Bulbul e o filme *Alma no Olho* (1974) estão no centro das reflexões, inflexões e referências do debate estético desse cinema, sendo o seu legado reivindicado e atualizado em diferentes perspectivas.

A partir dos anos 2000, a expressão “Cinema Negro Brasileiro” designa um movimento cinematográfico. Esse movimento é plural e marcado pela diversidade de estéticas e narrativas, mas se caracteriza pela crítica ao olhar colonial que tem caracterizado a produção do cinema e audiovisual brasileiro. Este tem sido dominado por valores da branquidade.

A cartografia desse movimento cinematográfico, com os diferentes produtores e projetos que o caracterizam, continua sendo um problema de investigação de grande relevância que tem sido acompanhado na academia e em diferentes festivais que dão visibilidade a essas produções. Nesse artigo, acompanhamos os deslocamentos da crítica cinematográfica na conformação de conceitos que se desdobram em proposições plurais de estéticas e políticas antirracistas que foram apresentadas aqui. Dessa forma, traçamos uma possível genealogia do Cinema Negro Brasileiro, a partir da obra Zózimo Bulbul, conceituamos e problematizamos os parâmetros de classificação de uma obra como pertencentes ao Cinema Negro Brasileiro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASTRUC, Alexandre. O nascimento de uma nova vanguarda, 1948. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em 10 out.2021.

AUGUSTO, Heitor. Mil tons do cinema negro. In: SIQUEIRA, Ana [et al]. FESTIVALCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – 20º FesticurtasBh. Belo Horizonte: *Fundação Clóvis Salgado*, 2018 a. p.111-114.

AUGUSTO, Heitor. Passado, presente e futuro: cinema, cinema negro e “curta-metragem”. In: SIQUEIRA, Ana [et al]. FESTIVALCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – 20º FesticurtasBh. Belo Horizonte: *Fundação Clóvis Salgado*, 2018 b. p.149-161.



AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico do cinema. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

\_\_\_\_\_. As teorias dos cineastas. Campinas, SP: Papyrus, 2004 (Coleção de Campo Imagético),

AVELLAR, José Carlos. O Cinema Colorido. *Revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, nº 40, ago.-out. 1982.

BRASIL. [Estatuto da igualdade racial (2010)]. Estatuto da igualdade racial [recurso eletrônico]: Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010, e legislação correlata. – 4. ed., 1. reimpr. – Brasília: Câmara dos Deputados, *Edições Câmara*, 2015. – (Série legislação; n. 171)

BIKO, Steve. A definição de consciência negra, 1971. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/definicao-da-consciencia-negra/>. Acesso em 07 out.2021.

BORDWELL, Kristin, THOMPSON, David. A arte do cinema – uma introdução. Campinas: Unicamp/Edusp, 2013.

BOUILLET, Rodrigo. “Ida ao cinema” da população negra brasileira na primeira metade do século XX. *Revista da ABPN*, v.12, n.33, p.383-401, jun.-ago.2021.

BULBUL, Zózimo. Alma no Olho. Rio de Janeiro, 1973. 11 min.

CANDIDO, Marcia Rangel, FLOR, Juliana Flor, FREITAS, Jefferson Belarmino de. Raça e Gênero no Cinema Brasileiro - Desigualdades entre diretores(as), roteiristas e personagens de filmes nacionais de grande público. *Boletim*, Rio de Janeiro, n. 7 (Ed.Especial – 10 anos), 2020.

CARLOS, C. S. Roma, Cidade Aberta. In: CARLOS, C. S.; GUIMARÃES, P. M., ALPENDRE, S. (Org.) Roma, Cidade Aberta (*Coleção Folha Cine Europeu*, v.17). São Paulo: Moderna, 2011, CARVALHO, Noel dos Santos. Cinema e Representação Social: o Cinema Negro de Zózimo Bulbul. (tese de doutorado). São Paulo: USP, 2005.

CARVALHO, Noel dos Santos. Esboço para uma História do negro no Cinema Brasileiro. In: DE, Jeferson (org.). Dogma Feijoada – o Cinema Negro Brasileiro. São Paulo: *Imprensa Oficial*, 2005.

CARVALHO, Noel dos Santos. O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro brasileiro. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 12, nov. 2012.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. Dogma Feijoada: a invenção do cinema negro brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 33, n. 96, 2018.

COMPARATO, Doc. Da criação ao roteiro. 5ª ed. – Rio de Janeiro, RJ: *Rocco*, 2000.

CUNHA, Paulo; LEROUX, Liliane e SALLES, Michelle (Org). Cinemas pós-coloniais e periféricos. Rio de Janeiro: *Edições ICV*, 2019.

DE, Jeferson. Alma no Olho. Blog JEFERSON DE Minhas anotações digitais, 2008. Disponível. <https://jefersonde.blogspot.com/2008/12/alma-no-olho.html?view=magazine>. Acesso em 9 mar. 2021.

DESBOIS, Laurent. A odisseia do Cinema Brasileiro – da Atlântida à Cidade de Deus. São Paulo: *Cia das Letras*, 2016.

DIWARA, Manthia. Black American Cinema: The New Realism. In: DIWARA, Manthia (org.). Black American Cinema. New York/ London: Routledge, 1993. p.3-26.

FANON, Frantz. Pele negra máscaras brancas. Salvador: Edufba, 2008.

FERREIRA, Viviane. Cinema Novo e Cinema Negro: da estética da fome à estética do faminto, 2016. Disponível em: <http://nobrasil.co/cinema-novo-e-cinema-negro-da-estetica-da-fome-estetica-do-faminto/>. Acesso em 07 out.2021.

FIELD, Syd. Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FREITAS, Kênia. “Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita”. In: SIQUEIRA, Ana [et al]. FESTIVALCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – 20º FesticurtasBh. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018. p.161-171.

GONÇALVES, Ana Maria. Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul - Brasil, África e Caribe / 11 anos. Rio de Janeiro: Centro Afrocarrioca de Cinema Zózimo Bulbul, 2018.

HALL, Stuart. A Identidade cultural na pós-modernidade. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006

HOOKS, bell. Olhares negros: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

McKEE, Robert. Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MONTEIRO, Adriano. Os territórios simbólicos do cinema negro: racialidade e relações de poder no campo do audiovisual brasileiro. Dissertação (Mestrado) em Comunicação e Territorialidades – UFES, Vitória, ES, 2017.

MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Abdias. O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978

NEVES, David. O cinema de assunto e autor negros no Brasil [1968]. In: SIQUEIRA, Ana et al (org.). FESTIVALCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – 20º FesticurtasBh. Belo Horizonte: Clovis Salgado, 2018. p.183-186

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas: Papyrus, 2010.

OLIVEIRA Fátima. Ser negro no Brasil: alcances e limites. *Estudos Avançados*, São Paulo, n.18(50), p.57-60, 2004.

OLIVEIRA, Janaína. Kbelá e Cinzas: o Cinema Negro no feminino do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje. In: SIQUEIRA, Ana [et al]. FESTIVALCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – 20º FesticurtasBh. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018. p.257-291.

PENA, Edileuza. Cinema na panela de Barro – Mulheres negras e suas narrativas de amor, afeto e identidade. Tese (Doutorado) em História. Brasília, Universidade de Brasília, 2013.

PEREIRA, Amílcar Araújo. “O Mundo Negro”: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). Tese (Doutorado) em História. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2010.

PRUDENTE, Celso. Cinema Negro: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro. *Revista Palmares – Cultura Afro-Brasileira. Ensaios*. Ano 1 – Nº 1. Agosto, 2005.

RODRIGUES, José Carlos . O negro brasileiro e o cinema. Rio de Janeiro: *Pallas*, 2001

SENNA, Orlando. Preto-e-branco ou colorido (o negro e o cinema brasileiro). *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, Ano 73, V. LXXIII, n. 3, p. 211–226, 1979.

SILVA, Viviane Angélica. Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Pontes Históricas e Diaspóricas. *Site Portal Geledés*, 2018. Disponível: <https://www.geledes.org.br/encontro-de-cinema-negro-zozimo-bulbul-pontes-historicas-e-diasporicas/> . Acesso em 11 out.2008.

STAN, Robert. Multiculturalismo tropical. SP: *Edusp*, 2008.

THAYNÁ, Yasmim. A obra de Zózimo Bulbul é uma bússola para o nosso fazer cinematográfico. *Site Nexo Jornal*, 2017. Disponível: <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2017/Ele-nos-ensina-a-ter-alma-no-olho>. Acessado: 09/03/2021

TRUFFAUT, F. “Uma certa tendência do cinema francês”. In: *O Prazer dos Olhos*. Rio de Janeiro: *Jorge Zahar*, 2005, p. 257-276.

ZENUN, Maíra. Cinema Negro: sobre uma categoria de análise para a sociologia das relações raciais. *Site Fórum Itinerante de Cinema Negro*. 2014. Disponível em: <http://ficine.org/?p=1112>. Acesso em 11 out.2021.

*Recebido em: 07/06/2022*

*Aprovado em: 23/10/2022*