INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

IGOR NOLASCO ROCHA MARÇAL

RAPSÓDIA AFROCARIOCA: REFLEXÕES SOBRE AS FORMAS DE CONHECIMENTO NEGRAS, A FORMAÇÃO CULTURAL DO RIO DE JANEIRO E O CINEMA DE ZÓZIMO BULBUL



Niterói
2026

IGOR NOLASCO ROCHA MARÇAL

Rapsódia afrocarioca: reflexões sobre as formas de conhecimento negras, a formação cultural do Rio de Janeiro e o cinema de Zózimo Bulbul

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Cinema e Audiovisual.
Linha de Pesquisa: Histórias e Políticas

Orientador: Wilson Oliveira da Silva Filho

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

M313r Marçal, Igor Nolasco Rocha
Rapsódia afrocarioca : Reflexões sobre as formas de conhecimento negras, a formação cultural do Rio de Janeiro e o cinema de Zózimo Bulbul / Igor Nolasco Rocha Marçal. - 2026.
112 f.

Orientador: Wilson Oliveira da Silva Filho.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2026.

1. Cinema negro. 2. Cinema brasileiro. 3. Zózimo Bulbul. 4. Rio de Janeiro. 5. Produção intelectual. I. Silva Filho, Wilson Oliveira da, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

PPGCINE UFF PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **IGOR NOLASCO ROCHA MARCAL,** na forma em que se segue:

Aos 13 (treze) dias do mês de março de dois mil e vinte e seis às 14:30 horas, no Instituto de Artes e Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Rua Prof. Lara Vilela, 126, São Domingos - Niterói/RJ, instalou-se a banca examinadora da dissertação de **Mestrado em Cinema e Audiovisual** de **IGOR NOLASCO ROCHA MARCAL,** formada pelos seguintes professores doutores: Wilson Oliveira da Silva Filho (orientador - presidente da banca - UFF), Fabián Rodrigo Magioli Núñez (UFF), Bernardo Carvalho Oliveira (UFRJ). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao discente para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado**: "Rapsódia afrocarioca: reflexões sobre as formas de conhecimento negras, a formação cultural do Rio de Janeiro e o cinema de Zózimo Bulbul"**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o discente, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

TRABALHO MUITO BEM ESTRUTURADO E COM ÓTIMA REDAÇÃO. PESQUISA MULTIDISCIPLINAR SÓLIDA. DESTACA-SE A ORIGINALIDADE NO TRATAMENTO CRÍTICO A ESSE ZÓZIMO "TARDIO". RECOMENDA-SE A PUBLICAÇÃO.

Assim, a banca considerou o discente: APROVADO (X) NÃO APROVADO ( ).

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Prof. Dr. Wilson Oliveira da Silva Filho, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Prof. Dr. Wilson Oliveira da Silva Filho
(Orientador - presidente da banca - UFF)

Prof. Dr. Bernardo Carvalho Oliveira (UFRJ)

Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez (UFF)

IGOR NOLASCO ROCHA MARÇAL

Rapsódia afrocarioca: reflexões sobre as formas de conhecimento negras, a formação cultural do Rio de Janeiro e o cinema de Zózimo Bulbul

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Cinema e Audiovisual.
Linha de Pesquisa: Histórias e Políticas

Niterói – RJ, 13 de março de 2026

Banca examinadora

_____

Wilson Oliveira da Silva Filho
Universidade Federal Fluminense - UFF

_____

Fabián Rodrigo Magioli Núñez
Universidade Federal Fluminense – UFF

_____

Bernardo Carvalho Oliveira
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

AGRADECIMENTOS

Ninguém caminha sozinho. O ofício do pesquisador por vezes pode ser um tanto quanto solitário (como o dos escritores tende a ser), mas a vida — que é, como lembra Vinícius de Moraes, a arte do encontro — não tarda a abrir os caminhos, promovendo contatos que dão frutos em nosso trabalho. Portanto, é de meu desejo abrir estas páginas com agradecimentos a algumas pessoas que auxiliaram o desenvolvimento desta pesquisa, direta ou indiretamente, da redação do pré-projeto à defesa da dissertação.

A meus pais, George e Michelle, alicerces de minha educação e trajetória, e a Danielle, minha madrinha, que fez coro a todo esse apoio e me auxiliou na compra de livros utilizados para esta pesquisa.

A Clara Lameiras, minha companheira, pelo incentivo, apoio e parceria de vida; pelas recomendações de leitura, pelo auxílio em leituras sistemáticas e pelos livros dados de presente; por acompanhar-me em eventos nos quais fui convidado na função de pesquisador e crítico; por estar ao meu lado em tantas sessões de cinema; pelas trocas de ideias sempre estimulantes; por todo o amor.

Ao professor doutor Wilson Oliveira Filho (PPGCine-UFF; UNESA), orientador generoso e expedito, sempre disposto de prontidão a atender às tantas demandas levadas a ele ao longo dos anos com organização e praticidade, trazendo de volta à Terra um mestrando ocasionalmente perdido e prolixo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), responsável direto pelos rumos da presente dissertação. Recursos disponibilizados pelo PPGCine também auxiliaram minha ida ao XVIII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) em Belém-PA, onde apresentei o trabalho “Epistemologias negras na formação cultural do Rio de Janeiro, a partir do cinema de Zózimo Bulbul”, desdobramento dos tópicos de pesquisa desta dissertação, e travei contato com outros trabalhos de modo que provou-se construtivo para o desenvolvimento da pesquisa.

Aos professores doutores Bernardo Oliveira (UFRJ) e Fabián Nuñez (PPGCine-UFF), integrantes de minhas bancas de qualificação e de defesa, que em muito contribuíram com seus apontamentos críticos, recomendações de leitura e orientações para o melhor desenvolvimento deste trabalho.

A todos os integrantes do grupo de estudos Pensando o Cinema Brasileiro e Negro, organizado pela professora doutora Flavia Cesarino Costa, pela doutoranda Eduarda de Oliveira Figueiredo e pelo mestrando João Vitor da Silva Souza (UFSCar).

A Biza Vianna, Gil, Pablo e todo o pessoal do Centro AfroCarioca de Cinema, incluindo os professores Luis Gomes, Macário, Marcela Lisboa, Pai Dário, Pâmela Carvalho, Raphael Cruz, Roberto Borges e Valéria Monã, que ministraram o curso "Passagens e mergulhos: artes negras nas telas" no CACC em 2025. Estendo estes agradecimentos aos colegas que, como eu, participaram do curso e promoveram tantas trocas edificantes, desaguando na realização de um curta-metragem.

A Cintya Ferreira Mendes, colega do PPGCine-UFF, pelas tantas conversas sobre os cinemas negros brasileiros, e em particular sobre o cinema de Zózimo Bulbul, nosso objeto de pesquisa em comum. Também devo agradecê-la por emprestar-me, de bom grado, suas cópias em DVD dos filmes *Referências* e *Renascimento Africano*, de Bulbul, e seu exemplar do livro *Zózimo Bulbul, uma alma carioca*.

A Laís Torres Rodrigues, colega do PPGCine-UFF e minha mais frequente interlocutora dentro do programa, de cuja amizade firmou-se uma parceria acadêmica que já se desdobra em comunicações e artigos.

A Rodrigo Sampaio, colega do PPGCine-UFF, pela amizade que se estreitou ao longo de minha estadia em Belo Horizonte-MG para o XI Colóquio de Cinema e Arte da América Latina (COCAAL), momento no qual auxiliou-me com esta pesquisa ao apresentar-me fontes de todo inéditas. Estendo este agradecimento a Clara Pellegrini, bacharel em Cinema e Audiovisual pela PUC-Minas, por oferecer junto a Rodrigo a generosa recepção da qual desfrutei durante minha estadia na capital mineira.

A Carlos Eduardo Costa, Helena Zimbrão, Paulo Victor Costa e Viq Ayres, integrantes de nosso grupo de estudos do PPGCine que passou para a posteridade sem um nome definido.

A Beatriz Schreiner, Bernardo Dias, Gabriel Linhares Falcão, João Carlos Pinho, João Lucas Pedrosa, Renan Vieira e Renata Masini Hein, pelas dicas de escrita, recomendações de leitura, indicações de dados, conselhos sobre a vida acadêmica e por todo o apoio prestado em diversas etapas da pesquisa.

A Ruy Gardnier, crítico de cinema e programador da Cinemateca do MAM, pela amizade, pelo enriquecimento de meu repertório fílmico e por discutir cinema e música popular com bonomia.

A Fábio Vellozo (que coordenava os estagiários voluntários no setor de documentação e pesquisa da Cinemateca do MAM à época de minha passagem pela instituição, em 2019) e ao professor doutor Simplício Neto Ramos de Sousa (ESPM Rio), aos quais devo meu interesse em pesquisar o cinema brasileiro.

A Amanda, Lucas e todo o restante do (sempre prestativo) pessoal da Biblioteca Central do Gragoatá, cujo acervo em muito me auxiliou ao longo dos últimos dois anos. Estendo o agradecimento a todos os trabalhadores da Universidade Federal Fluminense, por garantirem seu funcionamento e, por extensão, possibilitarem a existência desta pesquisa.

Ao livreiro Miguel e a todo o pessoal da Livraria Folha Seca, no Rio.

A professora doutora Rita Montezuma (PPG/Geografia-UFF) e a toda a turma que organiza e frequenta o cineclube Afro Cine Ípádè.

Aos integrantes do Coletivo de Estudantes Negros Marcos Romão, organização discente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF (PPGCom-UFF), e a todos os que fizeram parte, como organizadores, convidados ou público, do IV Novembro Negro, evento tocado pelo CNMR em 2024.

A Zózimo Bulbul (*in memorian*) e aos outros tantos pioneiros dos cinemas negros brasileiros: Adélia Sampaio, Antonio Pitanga, Cajado Filho (*in memorian*), Grande Otelo (*in memorian*), Haroldo Costa (*in memorian*), Léa Garcia (*in memorian*), Luísa Maranhão, Ruth de Souza (*in memorian*), Waldyr Onofre (*in memorian*) e a todos aqueles que trabalharam para enriquecer a cinematografia brasileira com outras colorações.

E, por fim, um enfático agradecimento à Universidade pública, gratuita e de qualidade, sendo de meu desejo que ela se torne cada vez mais acessível a todos — como há de ser. Sem um ambiente como o da Universidade Federal Fluminense, aberto, plural e múltiplo, esta pesquisa jamais teria tomado a forma que tomou.

Podemos sorrir, nada mais nos impede
Não dá pra fugir dessa coisa de pele
Sentida por nós, desatando os nós
Sabemos agora, nem tudo que é bom vem de fora

É a nossa canção pelas ruas e bares, que
Nos traz a razão, relembrando Palmares
Foi bom insistir, compor e ouvir
Resiste quem pode à força dos nossos pagodes

E o samba se faz, prisioneiro pacato dos nossos tantãs
E um banjo liberta da garganta do povo as suas emoções
Alimentando muito mais a cabeça de um compositor
Eterno reduto de paz, nascente das várias feições do amor

Arte popular do nosso chão
É o povo que produz o *show* e assina a direção

(Jorge Aragão e Acyr Marques da Cruz, *Coisa de Pele*)

RESUMO

Esta dissertação insere-se no campo dos estudos sobre os cinemas negros brasileiros (grafados no plural, firmando contestação a uma visão única) ao se debruçar sobre a vida e obra daquele que é considerado um de seus principais precursores: Zózimo Bulbul (1937-2013), ator, cineasta, fundador do Centro AfroCarioca de Cinema e idealizador de eventos como o Encontro de Cinema Negro. Seu primeiro trabalho como diretor, o curta-metragem *Alma no Olho* (1973), já é objeto de uma série de pesquisas de maior fôlego e é considerado um marco na história da cinematografia do país. Esta pesquisa interessa-se em refletir sobre títulos posteriores de sua filmografia, rodados entre 2002 e 2006 (*Pequena África*, *República Tiradentes* e *Samba no Trem*), e a identificar neles uma unidade de preocupações temáticas que diz respeito ao papel das formas de conhecimento e dos sistemas de organização afro-brasileiros na construção do *ethos* carioca durante o período de modernização da então capital brasileira, durante o qual ela foi submetida a diversas reformas urbanas, arquitetônicas e, por que não, culturais — mesmo marginalizada pelas esferas oficiais, a população negra firmou suas raízes no Rio e provou-se uma das principais artífices da identidade local. Ademais, tendo submetido os filmes supracitados de Bulbul a uma análise amparada em bibliografia multidisciplinar, busca-se propor uma reflexão sobre o papel cristalizado que o cineasta ocupa dentro do campo dos cinemas negros brasileiros, trazendo perspectivas diversas e propondo um novo olhar não apenas sobre o diretor aqui tomado por objeto, mas sobre o passado, o presente e o futuro das cinematografias afro-brasileiras.

Palavras-chave: Cinema negro. Cinema brasileiro. Zózimo Bulbul. Cultura afro-brasileira. Rio de Janeiro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO....11

1. ÁFRICAS EM MINIATURA: O NEGRO NO RIO DE JANEIRO DO PASSADO E DO PRESENTE EM TRÊS FILMES DE ZÓZIMO BULBUL.... 25

1.1. *Pequena África*: o público e o privado, a tradição e a gentrificação na zona portuária do Rio de Janeiro.... 25

1.2. *República Tiradentes*: a modernização do Rio e o espaço relegado às populações negras na capital....32

1.3. *Samba no Trem*: linha de integração entre o passado e o presente....43

1.4. Considerações sobre a obra de Zózimo e o Rio de ontem e de hoje.... 49

2. ATOR, CINEASTA, AGITADOR CULTURAL E PENSADOR: REPASSANDO E REPENSANDO A VIDA E OBRA DE ZÓZIMO BULBUL ENTRE OS ANOS DE 2002 E 2010, COM BASE NO *JORNAL DO BRASIL*.... 53

2.1. Uma breve história da "folha popular"....53

2.2. Mapeando o JB....56

2.3. As flores em vida....57

2.4. Centro AfroCarioca de Cinema e Encontros de Cinema Negro....62

2.5. A volta de João Bemol.... 65

3. A REVERBERAÇÃO DAS FORMAS DE CONHECIMENTO AFRICANAS E AFRO-BRASILEIRAS ANCESTRAIS NO PRESENTE E NO BOJO DA FILMOGRAFIA DE ZÓZIMO BULBUL....68

3.1. Da escultura ao Mini-DV.... 68

3.2. "Pisos de caquinhos fílmicos": esboço para um método comparatista.... 73

3.3. Tomando as armas....75

4. A CONSTRUÇÃO DO CAMPO DOS ESTUDOS SOBRE CINEMAS NEGROS BRASILEIROS, CONSIDERAÇÕES E REFLEXÕES SOBRE O PIONEIRISMO DE ZÓZIMO BULBUL....84

4.1. Cunhando o subcampo.... 84

4.2. Diálogos críticos....94

CONCLUSÃO.... 97

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS....102

INTRODUÇÃO

Meu choro, Boca,
dolente por questão de estilo,
é chula quase raiada,
solo espontâneo e rude,
de um samba nunca terminado

(Paulinho da Viola, *Bebadosamba*)

O ano era 2002, e o ator e cineasta afro-brasileiro Zózimo Bulbul (1937-2013) estava desde 1988 sem rodar uma produção de sua autoria. No lastro de uma longa carreira como intérprete no cinema e na televisão brasileiros, que ia do Cinema Novo à telenovela, Bulbul dirigira até então quatro filmes para chamar de seus. O primeiro, *Alma no Olho* (1973)[1], é um curta-metragem definido pelo pesquisador João Carlos Rodrigues como sendo de "concepção muito simples e despojada, porém engenhosa e moderna" (Rodrigues, 2011, p. 138-139), no qual o diretor também atua como *performer* e sintetiza o calvário que foi a trajetória do povo negro no Brasil do cativeiro à contemporaneidade, unicamente por meio de sua expressão corporal. O segundo, *Artezanato do Samba* (1974)[2], co-dirigido em parceria com a cineasta Vera de Figueiredo, um curta que explora a intensa preparação das escolas de samba para os desfiles do carnaval carioca, com foco nos trabalhadores e trabalhadoras responsáveis pelas alegorias e indumentárias. O terceiro, o curta *Aniceto do Império em… Dia de Alforria…(?)* (1980)[3], um filme-retrato do sambista titular, membro-fundador da escola de samba GRES Império Serrano, ex-estivador no cais do porto carioca e militante sindical. O quarto (e então último), *Abolição* (1988), um documentário longa-metragem que oferece uma visão maximalista (em escopo e em abordagem estética) dos cem anos pós-abolição oficial da escravatura, trazendo questionamentos e reflexões sobre o quanto a situação do povo negro no Brasil mudara efetivamente ao longo de um século[4]. Nos catorze anos que sucederam *Abolição*, Bulbul não parou de atuar ou participar de atividades culturais envolvendo

[1] Todos os filmes mencionados nesta dissertação estão relacionados, em nossa bibliografia, na subseção "filmografia comentada". Os dados técnicos relativos a eles possuem como principal fonte a base de dados do Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.
[2] Reproduzimos o título conforme assinalado nas cartelas do filme, nas quais "Artezanato" é grafado com "z".
[3] As grafias do título do filme que são utilizadas por suas cartelas e por divulgações na imprensa variam. Optamos pela versão que consta na base de dados da Cinemateca Brasileira.
[4] Em 1985, Bulbul também rodou, para a emissora de televisão afro-brasileira Cultne, um vídeo sobre a história do movimento ativista Frente Negra Brasileira, intitulado simplesmente com o nome da organização. A fita possui dezoito minutos de duração e foi co-dirigida em parceria com Ras Adauto, sendo comumente deixada de fora de discussões sobre a obra de Bulbul.

questões relativas ao cinema ou à celebração do povo negro brasileiro, mas foi apenas com a produção do curta *Pequena África*, naquele ano de 2002, que voltou à ativa enquanto diretor[5].

Aquele seria apenas o primeiro de uma série de filmes, todos de curta ou média-metragem, que Bulbul viria a dirigir ao longo dos anos seguintes. Em paralelo a seu trabalho como cineasta, desde 2007 ele passa a atuar como co-fundador (ao lado de Biza Vianna e Ruth Pinheiro), curador e diretor artístico do Centro AfroCarioca de Cinema (CACC), espaço situado no Rio de Janeiro à rua Joaquim Silva, número 40, no bairro da Lapa, fixado no antigo ateliê de Vianna (Borges; Oliveira, 2022, p. 221-222) para promover sessões de filmes afro-diaspóricos e viabilizar a formação de novos cineastas afro-brasileiros. Por meio do CACC, Bulbul começa a encabeçar, ainda em 2007, a organização dos Encontros de Cinema Negro, que a partir de então são realizados anualmente no mês de novembro[6] (o "mês da consciência negra", em alusão ao dia 20[7]) e possuem como foco a organização de debates, exibições e pré-estreias de filmes afro-diaspóricos em cinemas na cidade do Rio. Bulbul permaneceu ativo na vida cultural carioca, brasileira e Atlântica[8] até sua morte, em janeiro de 2013. Naquele ano, em decorrência do falecimento de seu idealizador, o Encontro de Cinema Negro não foi realizado. Conforme relatado pela jornalista Érica Magni para o portal do jornal *O Globo*, em 2014 a iniciativa foi retomada pelo CACC, comandado agora por Vianna (figurinista, produtora e companheira de Bulbul), que passou a assumir a posição de diretora executiva da instituição (com a presidência sendo ocupada pela atriz Léa Garcia)[9]. Presentemente, o evento (agora renomeado Encontro de Cinema Negro

---

[5] Em sua tese de doutorado *Cinema e representação racial: O cinema negro de Zózimo Bulbul*, defendida em 2005 na Universidade de São Paulo (USP), Noel dos Santos Carvalho associa a interrupção da produção cinematográfica de Bulbul ao período de escassez no cinema brasileiro deflagrado pela extinção da Embrafilme pelo governo Collor, em 1990. Carvalho frisa que, mesmo não tendo dirigido nenhum filme entre 1988 e 2002, Bulbul seguiu trabalhando como ator em teatro e televisão durante esse período, além de ter empreendido viagens para festivais de cinema internacionais (Carvalho, 2005, p. 201-222).

[6] A única exceção notável, de acordo com o que pudemos verificar, se deu com a 18ª edição do Encontro, originalmente agendada para novembro de 2025 e posteriormente adiada para abril de 2026.

[7] A comemoração do Dia da Consciência Negra no 20 de novembro, que em 2024 finalmente tornou-se feriado nacional, foi uma demanda levantada por setores do Movimento Negro brasileiro a partir da década de 1970, selecionando a data que assinala a morte de Zumbi dos Palmares em oposição à celebração da abolição da escravatura no 13 de maio. Tais esforços foram documentados pela intelectual, historiadora, pesquisadora e militante Lélia Gonzalez, mais notoriamente em seu livro *Lugar de Negro* (1982, escrito em parceria com Carlos Hasenbalg).

[8] Neste trabalho, utilizaremos a noção de "civilização Atlântica" para descrever os laços culturais que unem os povos do continente africano e seus povos-irmãos afrodescendentes nas Américas, do outro lado do oceano Atlântico. Ver *O Atlântico Negro*, de Paul Gilroy, publicado originalmente em 1993. Tomamos como referência a edição brasileira de 2012, publicada pela Editora 34.

[9] Todas as informações relativas às funções exercidas por integrantes do Centro AfroCarioca de Cinema possuem como fonte os *banners* espalhados pelas paredes da própria instituição, nos quais constam os nomes e atribuições aqui citados.

Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe, doravante abreviado como ECNZB[10]) segue sendo realizado ano após ano e mobilizando cineastas, ativistas do Movimento Negro e espectadores do público geral em suas sessões.

Por meio de um levantamento feito através do portal do Centro AfroCarioca de Cinema e balizado em fontes secundárias (como o livro *Zózimo Bulbul, uma alma carioca*[11]), pudemos identificar que, após a realização de *Pequena África*, Bulbul dirigiu os filmes *República Tiradentes* (2005, co-direção com Thiago Mendonça), *Samba no Trem* (2005), *Referências* (2006), *Zona Carioca do Porto* (2006), *Poema para Solano*[12] (2008, homenagem ao poeta negro Solano Trindade), *O primeiro olhar* (2009), *Renascimento Africano* (2010, co-direção com Mansour Sora Wade), *FESPACO* (2011, sobre o festival de cinema homônimo em Burkina Faso) e *C.A.I.S.* (2012).

Uma avaliação temática geral de toda a obra diretorial de Bulbul pode chegar a uma série de conclusões sobre seus interesses como diretor. Da estreia com *Alma no Olho* (que aborda as consequências duradouras da escravidão sobre as condições sociais do negro nas Américas) a um trabalho tardio como *Renascimento Africano* (que documenta o diálogo entre Brasil e Senegal e a vida política de países africanos libertos do colonialismo), todos os seus filmes, de uma maneira ou de outra, discorrem sobre aspectos das culturas afro-diaspóricas. Isso parece parte de um projeto consciente, ainda que aparentemente não tenha sido afirmado categoricamente pelo cineasta através de algo como um manifesto. No mais, praticamente toda a atuação de Zózimo Bulbul como figura cultural brasileira, para além da realização de seus filmes, girava em torno daquilo que ele parecia encarar como uma missão: a valorização das culturas afro-brasileiras e o estreitamento de laços entre o Brasil, os países do continente africano e outras nações que integram a civilização Atlântica. Isso pode ser apontado não apenas por seu papel de fundador do CACC e de promotor dos Encontros de Cinema Negro, mas também pela participação engajada em uma série de ocasiões dedicadas à celebração das

---

[10] Segundo um levantamento divulgado pelo próprio CAAC (nos supracitados *banners*), entre 2007 e 2019 o ECNZB já havia exibido 128 filmes de países como Angola, Burkina Faso, Cabo Verde, Camarões, Chade, Congo, Costa do Marfim, Egito, Etiópia, Gabão, Lesoto, Madagascar, Mali, Marrocos, Moçambique, Mauritânia, Níger, Nigéria, Quênia, República Centro-Africana, República Democrática do Congo, Ruanda, Senegal, Tanzânia, Uganda e Zanzibar.

[11] Organizado por Jeferson De e Biza Vianna, *Uma alma carioca* é um livro-tributo a Bulbul publicado em 2014 pela Fundação Palmares em parceria com o Centro AfroCarioca de Cinema, reunindo informações e depoimentos (inclusive do próprio homenageado) valiosos a esta pesquisa. O volume não possui paginação numerada, de modo que nos baseamos em uma contagem manual para estimar o número de paginação dos trechos que serão citados ao longo desta pesquisa. Uma filmografia completa de Bulbul como realizador está relacionada ao fim do livro (De; Vianna, 2014, p. 72).

[12] Em menções dispersas sobre este curta-metragem, ele é por vezes listado com o título *Um poema para Solano*, ou ainda *Um poema para Solano Trindade*. Optamos pelo título que consta na filmografia reunida por *Uma alma carioca* (*ibidem*).

formas de conhecimento negras e, mesmo, de seu próprio cinema (conforme discutiremos, em maior nível de detalhe, nos capítulos seguintes).

Parte dos filmes da "segunda fase" da filmografia de Zózimo Bulbul — se é que podemos assumir essa divisão a partir do hiato que separa a realização de *Abolição* e a de *Pequena África* — parece dizer respeito a um mesmo escopo, não apenas temático, como também geográfico. Entre as fitas realizadas pelo cineasta neste período, identificamos um interesse recorrente em discorrer sobre como as formas de conhecimento africanas e afro-brasileiras influenciaram a formação do Rio de Janeiro durante o período de modernização da cidade (que a rigor, entre todos os aspectos arquitetônicos, urbanísticos e culturais, vai das últimas décadas do século XIX até o fim dos anos 1920) e marcaram profunda influência no *ethos* carioca, deixando contribuições que continuam reverberando no século XXI. Isso teria se dado apesar da população negra ser abertamente hostilizada pelas políticas governamentais da época, que visavam a construção de uma metrópole nos moldes europeus, mirando sobretudo na arquitetura e nos costumes parisienses. A ideologia política e científica oficial daquele Brasil recém-republicano, vale lembrar, antecedia o (já suficientemente contraditório) luso-tropicalismo capitaneado por Gilberto Freyre, que só viria a ganhar tração com o pensamento social que se deflagra a partir dos anos 1930. O que prevalecia no país durante as primeiras décadas da República era aquilo que Lélia Gonzalez[13] chama de "ideologia do branqueamento" (e, segundo o pensamento da autora, possui reverberações duradouras que chegam à contemporaneidade) e define, em seu artigo *A mulher negra no Brasil* (1984), como a:

> [...] justificativa para uma política desenvolvida pelos governos brasileiros para branquear a população do país ao encorajar uma massiva imigração europeia, sobretudo no período 1890-1930. Isso se deveu diretamente ao resultado do primeiro censo brasileiro de 1872 (e confirmado por um posterior, em 1890) que indicou que a maioria da população era negra. (Gonzalez, 2020, p. 168-169)[14].

Com uma abolição da escravatura chancelada sob os caprichos do *ancien régime*, que se eximia completamente de oferecer qualquer amparo jurídico, financeiro, territorial ou empregatício aos descendentes daqueles que foram por séculos arrancados à força da costa africana e atados a grilhões no Novo Mundo, a população afro-brasileira foi largada à própria

[13] Tomamos a decisão de utilizar Gonzalez como uma referência bibliográfica basilar para este trabalho (conforme poderá ser verificado ao longo das próximas páginas) antes mesmo de descobrirmos, pela dissertação de mestrado de Filipe Macário Silva (*O afrontamento de Zózimo Bulbul na luta antirracista*, defendida em 2021 no CEFET/RJ), "que Zózimo e Lélia foram amigos e trabalharam juntos em prol do movimento negro na década de [19]70 no IPCN [Instituto de Pesquisa das Culturas Negras]" (Silva, 2021, p. 13) — dado que pode parecer trivial para nossos propósitos de pesquisa, mas que não deixa de mostrar-se fortuita coincidência.

[14] Todas as citações aos escritos de Lélia Gonzalez demarcados com a data de publicação de 2020 dizem respeito a textos compilados na coletânea "Por um feminismo afro-latino-americano", organizada por Flavia Rios e Márcia Lima e publicada em 2020 pela editora Zahar.

sorte, sem garantias de que sua recém-adquirida liberdade seria, de fato, definitiva[15]. A imigração europeia massiva era incentivada e facilitada pelo Estado — que, como nos lembra a psicóloga Cida Bento, em *O pacto da branquitude*, subvencionava as passagens navais e mantinha os imigrantes europeus sob proteção federal durante seus primeiros seis meses de estadia no Brasil (Bento, 2022, p. 34-35). Tal contingente preencheu artificialmente um mercado de trabalho que passava, então, a não mais estar disponível àqueles que formavam a parcela majoritária do país. Restava a informalidade: às mulheres, cozinhar e vender alimentos na rua, em tabuleiros, ou oferecer serviços de caráter doméstico (lavadeira, passadeira, faxineira); aos homens, uma vida de labuta braçal ou pequenos bicos. O historiador Sidney Chalhoub aponta que aqueles que não eram absorvidos pelo mercado de trabalho assalariado da capital usualmente se convertiam em "ambulantes, vendedores de jogo de bicho, jogadores profissionais, mendigos, biscateiros, etc." (Chalhoub, 2001, p. 62) — que, somados, compunham "boa parte do comércio da cidade do Rio de Janeiro no início do século" (*ibid*, p. 104). Era este o caso no tocante à população "de cor" — "esse conceito que cumpre o papel de eufemismo de raça no Brasil" (Schwarcz, *op. cit.*, p. 18). Lima Barreto, escritor negro de primeira importância no tocante ao retrato do Rio da virada do século e tido como o "primeiro autor brasileiro a se reconhecer e definir como literato negro" (*ibid*, p. 22)[16], resume o paradoxo angustioso no qual tal população se via metida em terras cariocas através dos questionamentos de seu personagem semi-autobiográfico, o escrivão Isaías Caminha: "Sendo obrigado a trabalhar, o trabalho era-me recusado em nome de sentimentos injustificáveis. [...] Revoltava-me que me obrigassem a despender tanta força de vontade, tanta energia com coisas em que os outros pouco gastavam" (Barreto, 2025, p. 144)[17].

Retomamos novamente Lélia Gonzalez, que em *A juventude negra brasileira e a questão do desemprego* (1979) crava a existência de uma "divisão racial do trabalho" no Brasil:

---

[15] Para a historiadora Lilia Moritz Schwarcz, havia nos primeiros anos da República um "medo do retorno à escravidão por parte sensível da população de libertos" (Schwarcz, 2010, p. 32).

[16] A *Introdução* de Schwarcz à edição da Companhia das Letras para os *Contos completos de Lima Barreto* — em verdade, um extenso ensaio que tem por subtítulo "Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil República" (2010, p. 15-54) — oferece uma rica visão sobre o "outro Rio" (suburbano, negro, apartado das esferas de influência e de poder) existente dentro da capital recém-republicana, no qual viveu o escritor e que serviu de cenário para parte expressiva de sua obra.

[17] Em "Zózimo Bulbul por ele mesmo", depoimento prestado ao cineasta Jeferson De para o livro *Zózimo Bulbul, uma alma carioca*, o próprio Bulbul relata uma experiência semelhante ao narrar sua busca pelo primeiro emprego, no Rio dos anos 1950: "Botava aquele terninho roto em busca do jornalzinho para procurar um trabalho. […] Era boa aparência, o teste que você faz. O resultado nunca aparecia. Voltava lá para saber o resultado e nunca ninguém te mostrava. Ninguém te procurava para o emprego" (Bulbul *apud* De; Vianna, *op. cit.*, p. 14).

> [...] não é por coincidência que a maioria quase absoluta da população negra brasileira faz parte da massa marginal crescente: desemprego aberto, ocupações "refúgio" em serviços puros, trabalho ocasional, ocupação intermitente e trabalho por temporada etc. Ora, tudo isso implica baixíssimas condições de vida em termos de habitação, saúde, educação etc.
> Um dos mecanismos mais cruéis da situação do negro brasileiro na força de trabalho se concretiza na sistemática perseguição, opressão e violência policiais contra ele. Quando seus documentos são solicitados (fundamentalmente a carteira profissional) e se constata que está desempregado, o negro é preso por vadiagem [...]. De acordo com a visão dos policiais brasileiros, "todo negro é um marginal até prova em contrário". (Gonzalez, *op. cit.*, p. 46-47).

Todo esse panorama já podia ser verificado no então Distrito Federal durante a virada do século XIX para o século XX. A ocupação do mercado de trabalho pelo imigrante europeu teve como resultado "a recriação ou a continuação em um novo contexto da subordinação social do negro brasileiro" no pós-abolição (Chalhoub, *op. cit.*, p. 113), com a divisão racial do trabalho assinalada por Lélia Gonzalez empurrando a população negra à marginalidade. Vale lembrar que "marginalidade", nesse sentido, não é necessariamente sinônimo de atividade criminal. Um homem negro abordado pela polícia que não possuísse em mãos uma carteira profissional assinada podia ser imediatamente enquadrado pela chamada "lei da vadiagem", que estimulava o aparato policial a encarcerar todos aqueles que se encontrassem "nos botequins e nas ruas" e que fossem incapazes de "provar sua condição de trabalhadores — isto é, de indivíduos submetidos ou adaptados ao projeto de vida feito para eles" (*ibid*, p. 254-255).

Pautada pelos legisladores do Segundo Império já em 1888 — mal havia esfriado a tinta na caneta da Princesa Isabel —, essa medida de "repressão à ociosidade" (cujo projeto inicial previa ainda a retenção em colônias de trabalho agrícola) almejava fazer com que aquela população recém-liberta, vista como potencialmente perigosa por ter sido submetida a uma violência sistemática e não educada ao convívio em uma sociedade livre, estivesse constantemente no batente para edificar-se como cidadã e, sobretudo, como uma mão-de-obra sempre diligente[18]. Chalhoub pontua, em diferentes momentos de seu estudo, algumas observações sobre o mundo do trabalho livre no pós-abolição — na prática, muito menos "livre" do que pode parecer à primeira vista. Para nos atermos a dois trechos:

> [...] o processo histórico por que passou a cidade do Rio de Janeiro na Primeira República apresentou um traço continuísta fundamental em relação aos tempos coloniais e imperiais: a continuação da subordinação social dos brasileiros de cor. Ou seja, o negro passou de escravo a trabalhador livre, sem mudar, contudo, sua posição relativa na estrutura social (*ibid*, p. 88).

[18] Para uma recapitulação substancial sobre as motivações por trás da criação da chamada "lei da vadiagem", transcrições dos *Anais da Câmara dos Deputados* de 1888 e reflexões sobre a inserção da população recém-liberta no mercado de trabalho brasileiro, ver o subcapítulo *Trabalhadores e vadios; imigrantes e libertos: a construção dos mitos e a patologia social*, em Chalhoub, *op. cit.*, p. 64-89.

> [...] havia uma clara predisposição por parte dos membros das classes dominantes em pensar o negro como um mau trabalhador, e em reconhecer no imigrante um agente capaz de acelerar a transição para a ordem capitalista. Em termos práticos, isto significava que os indivíduos que tinham o poder de gerar empregos tendiam à exercer práticas discriminatórias contra os brasileiros de cor quando da contratação de seus empregados (*ibid*, p. 113).

Enquanto forçava os negros a uma atividade constante (que, pela ordem da divisão racial do trabalho, era necessariamente atrelada a ocupações "subalternas" e/ou instáveis), as classes dominantes promoviam uma perseguição sistêmica às manifestações culturais afro-brasileiras que se desenvolviam no Rio de Janeiro, sobretudo entre a população baiana radicada na capital carioca. Aos pretos, desejava-se que — como se diz — "andassem na linha", subservientes e em silêncio: afinal, "batuque na cozinha, sinhá não quer"[19].

Durante as primeiras décadas do século XIX, uma série de levantes promovidos pela população escravizada havia resultado em rebeliões tumultuosas no estado da Bahia, notoriamente culminando na revolta dos chamados "malês" — ou "alufás" (Rio, 2013, p. 5-50) — em 1835, comandada por escravizados e ex-escravizados de religiosidade maometana. Para o pesquisador Roberto Moura, tais tensões (e seus desfechos) seriam responsáveis por um fluxo de "migrações dos negros nagôs e malês para o Rio de Janeiro" (Moura, 2022, p. 9); os historiadores Oswaldo Porto Rocha e Lia de Aquino Carvalho atribuem outras "correntes migratórias" chegadas à Capital Federal a fatores distintos, como a abolição da escravatura (1888), o massacre ao Arraial de Canudos (1896-1897) (Rocha, 1986, p. 84) e a decadência de outros municípios do estado do Rio de Janeiro na transição da economia agrária para a industrial (Carvalho, 1986, p. 143-144). Fato é que, independente das causas de suas microdiásporas, essas populações trouxeram consigo ao Rio uma série de conhecimentos particulares, produtos da união entre saberes africanos oriundos de diversos povos que, misturados indiscriminadamente dos navios negreiros às senzalas, intercambiaram hábitos e práticas que desenvolveram-se de modo distinto em solo brasileiro. Entre as manifestações religiosas que chegaram às terras cariocas por meio dos ex-escravizados baianos, destaca-se o chamado "Candomblé" — tido por alguns autores como "matriz simbólica de toda comunidade baiana no Rio" (Moura, *op. cit.*) — que encontra similaridades em outras religiões Atlânticas, como a *Santería* cubana.

---

[19] Referência ao refrão de *Batuque na cozinha*, lundu de João da Baiana que, em procedimento usual para esse tipo de composição, parece derivar de tema ancestral de autoria indefinida (composições de mesmo título e estribilho, mas com letras substancialmente diferentes, foram gravadas em 1912 pelo intérprete Zeca e em 1937 pela dupla Joel e Gaúcho). (Re)gravado por João da Baiana em 1968, para o disco *Gente da antiga*, ao lado de Clementina de Jesus e Pixinguinha. Parte das informações sobre registros fonográficos utilizadas por esta pesquisa, organizadas na subseção "discografia comentada" de nossa bibliografia, foi obtida através de consultas ao portal Discografia Brasileira, mantido pelo Instituto Moreira Salles: <discografiabrasileira.com.br>.

Importante frisar que o culto aos Orixás está ligado à religiosidade dos povos falantes do idioma Iorubá, nômades que fixaram-se, entre os séculos VI e XI, em regiões correspondentes aos atuais Benim, Nigéria e Togo. Estes povos passaram a ser agrupados sem preocupações com suas particularidades e chamados pelos traficantes de escravos ingleses de "nagôs" ou "iorubás" no século XIX, ao longo do qual aportaram no continente americano (Lopes, 2021, p. 31-33). Outros conjuntos de povos, como os chamados "bantos"[20] — originários dos "atuais territórios da África Central, Centro-Ocidental, Austral e parte da África Oriental" (*ibid*, p. 97) — também deixaram marcas duradouras na história e na cultura brasileiras, sendo esta, por exemplo, a linhagem predominante da República de Palmares[21]. Com tantas menções a grupos, crenças e práticas distintas, torna-se oportuno evocar o sambista, ficcionista e pesquisador de culturas africanas e afro-brasileiras Nei Lopes (figura que será retomada, sob diversos aspectos, ao longo desta dissertação)[22], cuja 4ª edição atualizada de *Bantos, malês e identidade negra* vem balizando as referências utilizadas para a composição parcial do presente parágrafo. Na obra, Lopes afirma haver algo como uma

> [...] negação da importância cultural do segmento banto na formação brasileira, apesar de esse segmento, pela anterioridade de sua presença e pelo número vultoso de sua entrada nos portos brasileiros, por mais de 300 anos – além de sua dispersão forçada por quase todo o território nacional, em obediência aos sucessivos ciclos econômicos –, ter sido o que mais influiu na formação da civilização brasileira e de outras nas Américas. [...]
> [...] O escravismo brasileiro foi eminentemente banto, como prova a presença afro-originada principalmente na música, nas danças dramáticas, na linguagem, na farmacologia, nas técnicas de trabalho e até mesmo nas estratégias de resistência aqui desenvolvidas. E, ainda, nos casos exemplares dos quilombos e das irmandades católicas. Mas a historiografia anterior à década de 1970, de um modo geral, procurou negar essa hegemonia. E, em nosso juízo, ela o fez com um objetivo definido: o de negar importância à regra, à maioria, mitificando positivamente, de certa forma, apenas a exceção. Daí o "negro tu" (de bantu), sempre submisso e imbecilizado, contraposto ao "malê" ou "mina", mostrado de forma generalizada como rebelde, altivo e letrado. (Lopes, *op. cit.*, p. 9-10).

Esse aposto torna-se necessário para evitar generalizações; certos pesquisadores, hoje, falam sobre uma certa "nagôcracia" que destaca a herança iorubana, mas por vezes não

---

[20] Sobre a grafia escolhida nos trechos relativos aos grupos etno-linguísticos africanos, este trabalho filia-se ao que sugere Nei Lopes, ao não se ater a "critérios rigidamente estabelecidos em relação à grafia das vozes africanas [...]", dando preferência às grafias de "compreensão mais fácil e pela consagração do uso" (Lopes, 2021, p. 6).

[21] Diversas expressões presentes no português brasileiro derivam dos idiomas do tronco linguístico banto, entre as quais a própria palavra "quilombo". Ver Lélia Gonzalez, *A mulher negra na sociedade brasileira: Uma abordagem político-econômica* (1980). In: Gonzalez, 2020, p. 49-64.

[22] Assim como foi o caso em relação a Lélia Gonzalez, Lopes também foi escolhido como uma referência bibliográfica fundamental para este trabalho antes de descobrirmos seu contato pessoal com Bulbul, que no livro *Uma alma carioca* relata: "[...] tinha um grupo que se chamava Renascença, no Méier. Ia todo final de semana, de paletó e gravata, não podia usar tênis. Ficava lá, os negros *society*, dr. Oscar, presidente vitalício. Nunca deixou ter eleições, foi aí que eu entrei no grupo junto com o Nei Lopes para a gente brigar com o dr. Oscar [...]" (Bulbul *apud* De; Vianna, *op. cit.*, p. 22).

reconhece as contribuições de outras matrizes etno-linguísticas ao desenvolvimento das bases culturais afro-brasileiras.[23] Essa confusão entre culturas, amparada em desinformação e/ou senso comum, acaba causando generalizações que caem em imprecisões históricas, que por sua vez ganham tração até mesmo em obras de ficção. Isso pode ser verificado no cinema brasileiro, universo ao qual estão atrelados os objetos desta pesquisa, em filmes como *Ganga Zumba* (1963), de Carlos Diegues, no qual — como nota Robert Stam, em seu livro *Multiculturalismo Tropical* (2007, p. 330-331) — predominam elementos da religiosidade iorubana na dramatização de uma Palmares que era, como anteriormente mencionado, culturalmente banta, sendo efetivamente "uma confederação constituída em moldes organizacionais bantos e certamente liderada por negros bantos e descendentes", com boa parte do léxico praticado no quilombo sendo pertencente aos idiomas Quimbundo e Quicongo (Lopes, *op. cit.*, p. 164)[24].

O que ocorre, no Brasil, é uma mistura densa de culturas africanas em muito anuviada graças ao agrupamento de povos operado pelo tráfico transatlântico, e ainda mais por estudos subsequentes que falhavam em entender toda a complexidade linguística, geográfica, religiosa e cultural das múltiplas populações do continente africano que foram destiladas nos hábitos e nas práticas de seus descendentes do outro lado do Atlântico. Autores como Nei Lopes, preocupados em identificar a gênese de certos traços das culturas afro-brasileiras, irão até mesmo esclarecer certas noções sobre o chamado "Candomblé":

> No Brasil, os cultos de origem banta tornaram conhecidos pelo nome genérico e depreciativo de "macumba" (Rio de Janeiro, São Paulo etc.), e os de origem sudanesa – com suas variantes regionais, como o batuque gaúcho e o xangô pernambucano –, pela denominação extensa de "candomblé", também, originalmente, de cunho pejorativo.
> A palavra "candomblé", entretanto, é certamente de origem banta, tendo como raiz o quimbundo "*kiandomb*" ou o quicongo "*ndombe*", ambos signicando "negro". O vocábulo é usado, como dissemos, para nomear a modalidade jêje-nagô do culto a diversas divindades [iorubanas] oriundas da região do Golfo da Guiné, na África Ocidental. E, nela, os praticantes – pelo menos os mais destacados – não usam a expressão, preferindo denominar seu credo de "religião ou tradição dos orixás", haja vista a Segunda Conferência Mundial da Tradição dos Orixás, que reuniu, em Salvador, Bahia, em julho de 1983, sacerdotes brasileiros, africanos, antilhanos e de todas as Américas.
> [...] Apesar de o modelo de organização jêje-nagô ter, no Brasil, prevalecido sobre as formas religiosas dos bantos – o que alguns atribuem ao intercâmbio entre a Bahia e o Golfo de Benin no final do século XIX, inclusive com participação de lideranças religiosas baianas –, podemos notar as trocas efetuadas entre as duas linhas de culto [...] (*ibid.*, p. 193-195).

---

[23] Ver André Capilé e Guilherme Gontijo Flores, *Tradução-Exu: ensaio de tempestades a caminho* (2022).

[24] Em sua *Sociologia do negro brasileiro*, o jornalista e sociólogo Clóvis Moura irá apontar a religiosidade de Palmares como sendo formada "por um sincretismo no qual entra o catolicismo popular e as crenças africanas, principalmente banto", com "influências das religiões indígenas que tão bem se fundiram às religiões banto [...]" (Moura, 2019, p. 212). Ver o subcapítulo "Religião Sem Casta Sacerdotal" (p. 212-214) em meio ao capítulo "Sociologia da República de Palmares" (p. 189-220), leitura fundamental sobre a questão palmarina.

A etnolinguista Yeda Pessoa de Castro identifica um sentido diferente para o termo no artigo "Língua e nação de candomblé" (1981), oferecendo outra alternativa sobre essa etimologia da palavra "candomblé", amparada em evidências dignas de consideração:

> O termo CANDOMBLÉ, averbado em todos os dicionários portugueses para designar genericamente os chamados cultos afro-brasileiros na Bahia (como *macumba* no Rio de Janeiro, e *xangô* em Recife), vem do étimo banto "kà-n-dómíd-é" ou "kà-n-dóm-éd-é", ou, mais frequentemente "ká-n-dómb-él-é", ação de *rezar*, de *orar*, derivado nominal deverbal de "kulomba / kudomba", *louvar*, *rezar*, *invocar*, analisável a partir do protobanto "kó-dómb-éd-á", pedir pela interação de (os deuses). Logo CANDOMBLÉ é igual a *culto*, *louvor*, *reza*, invocação, ou local de culto, sendo o grupo consonantal "-bl-" uma formação brasileira, de vez que não existe nenhum grupo consonantal (CC) em banto (Castro, 1981, p. 60).

Mais do que definir qual seria a verdadeira raiz linguístico-religiosa de um dos muitos termos coadunados ao português brasileiro a partir dos idiomas africanos, o que nos interessa aqui é demonstrar que é desse verdadeiro balaio de origens linguísticas, manifestações religiosas e tradições culturais oriundas de diversos grupos étnicos que está a gênese de tantos elementos que passariam a marcar aquilo que viria a se desenvolver como "cultura afro-carioca". Com a perseguição oficial sempre à espreita, as cerimônias religiosas candomblecistas se davam nos terreiros de casas particulares, que acabavam se tornando espaços de sociabilidade possíveis para uma população que não podia expressar-se livremente pelas ruas da capital. Essas casas eram regidas por uma hierarquia matriarcal, na qual as *ialorixás* — popularmente conhecidas por "mães" ou "tias" — comandavam as giras e eram unanimemente respeitadas como figuras de autoridade[25]. Nestas mesmas residências passariam, porventura, a ser realizadas as reuniões musicais nas quais os cantos ancestrais africanos se abrasileiraram em gêneros como o lundu e o samba de partido-alto[26] — que seria "irmão do batuque e parente muito chegado do cateterê; [...] primo do fado e compadre do jongo…", segundo a bela genealogia esboçada em 1933 pelo jornalista Francisco Guimarães, o *Vagalume*[27] (Guimarães, 2023, p. 37). Em casas célebres, como a de Tia Ciata (considerada

[25] Ver Lélia Gonzalez, *Democracia racial? Nada disso!* (1981). In: Gonzalez, 2020, p .201.

[26] Nei Lopes irá sugerir que, sendo "responsáveis [...] pela introdução no Brasil de múltiplos instrumentos de percussão, como a cuíca [...], o ganzá e o reco-reco, bem como pela criação da maior parte dos folguedos de rua até hoje brincados pelos brasileiros de todos os quadrantes", os povos bantos devem creditados como os legítimos criadores do samba e do "amplo leque de manifestações que lhe são afins" (*op. cit.*, p. 186). Para o mesmo autor, o samba primordial seria descendente das "antigas danças de roda de Angola e do Congo", com o lundu sendo "seu ancestral mais próximo" (*ibid* p. 188).

[27] Um dos poucos jornalistas negros atuantes na imprensa carioca ao início do século XX, Guimarães tinha plena circulação pelos morros da cidade e foi pioneiro na maneira com a qual retratou o samba em seus escritos: com uma intimidade advinda de sua observação participativa, em detrimento dos textos de seus colegas, que o apontavam como manifestação exótica ou, ainda, como um problema social. Os trechos citados por este trabalho são extraídos de seu livro *Na roda do samba*, de 1933. Ver *Um repórter negro na roda do samba*, posfácio para a edição de 2023 assinado por Leonardo Affonso de Miranda Pereira (Pereira, 2023, p. 271-296).

a matriarca primordial do samba carioca) corriam soltos, durante a infância e adolescência, futuros músicos de renome internacional, como Pixinguinha, João da Baiana (assim chamado por ser filho de Tia Prisciliana, respeitada instrumentista) e Donga (por sua vez, filho de outra baiana tratada por "Sua Excelência" nas rodas de sambas, Tia Amélia [*ibid*, p. 110]). Para a historiadora Eulália Lobo, a residência localizada à rua Visconde de Itaúna, número 117[28], era um "local de festas e encontros permanentes dos primeiros compositores" (Lobo, 1986, p. 10)[29]. Tudo isso se dava na região conhecida por "Pequena África", que se estendia da zona portuária do Rio de Janeiro até o largo do Rocio Pequeno, posteriormente conhecido por Praça Onze, nas imediações do centro da cidade.

O cinema que Zózimo Bulbul realizou no século XXI se interessou pela Pequena África, mas não apenas por ela. O território, historicamente ocupado por uma população negra, não tardou a ser gradualmente desapropriado por sucessivas gestões da prefeitura do Rio de Janeiro, visando abrir caminho para uma franca limpeza étnica (que hoje, por se caracterizar mais claramente por seus propósitos imobiliários, é chamada de "gentrificação") da zona portuária e do centro. Os negros que mourejavam[30] de Sol a Sol, fazendo bicos ou vendendo quitutes nas praças, foram empurrados para os subúrbios e para a Baixada Fluminense. Diante dessa reconfiguração espacial que lhe foi imposta, tal estrato populacional se reorganizou. Reuniu suas comunidades, fixou seus terreiros e reuniu seus sambistas em ranchos que logo tornaram-se escolas. Nada disso deixa de ser percebido por Bulbul: seus filmes falam do passado a partir do presente, discutindo processos históricos, encenando fabulações, colhendo depoimentos e registrando manifestações culturais, em um estilo dinamizante que, no que diz respeito ao conjunto de obras aqui discutido, se situa entre o documentário e a docuficção que doravante nomearemos *quasidocumental*, já presente em trabalhos da "primeira fase" da obra do diretor, como *Abolição* e *Aniceto do Império em… Dia de Alforria…(?)* (a divisão da filmografia em "fases" proposta por esta dissertação não é

---

[28] Ciata teria morado em pelo menos cinco logradouros no Rio: beco João Inácio, rua da Alfândega, rua General Pedra, rua dos Cajueiros e, por fim, Visconde de Itaúna — destruída ao início da década de 1940, com as obras que pavimentaram a avenida Presidente Vargas. Hoje, Visconde de Itaúna é o nome de outra rua carioca, situada no bairro do Jardim Botânico. O espaço cultural presentemente denominado "Casa da Tia Ciata" é localizado à rua Camerino, número 5, na Gamboa, e mantém a memória da "matriarca do samba" viva em seu interior e também através de seu portal: <tiaciata.org.br/tia-ciata>.

[29] Em prefácio à edição combinada das dissertações *A era das demolições*: cidade do Rio de Janeiro: 1870-1920, de Oswaldo Porto Rocha, e *Contribuição ao Estudo das Habitações Populares; Rio de Janeiro*: 1886-1906, de Lia de Aquino Carvalho, ambas defendidas na Universidade Federal Fluminense.

[30] Para o dicionário Michaelis, mourejar seria "trabalhar como um mouro, sem descanso, lutar pela vida" (<michaelis.uol.com.br/palavra/aKmDN/mourejar>), sendo os mouros indivíduos provenientes do "povo árabe-berbere que conquistou a península Ibérica"; procedentes "do Saara Ocidental", território equivalente à atual Mauritânia (<michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/mouro>) — por conseguinte, o verbo "mourejar" faria referência a uma labuta eminentemente negra.

monolítica; os dois momentos do trabalho do cineasta se interpenetram, como se vê aqui e se verá em outras passagens). Da zona carioca do porto aos subúrbios pelos quais se chega de trem, do samba ao jongo, da devoção aos Orixás iorubanos à Irmandade Católica de São Benedito, das gafieiras às praças que tornaram-se ponto de encontro entre a população afro-carioca, nada escapa a seu olhar e câmera atentos. Apesar de seus filmes serem curtos em minutagem, oferecem uma riqueza ímpar de assuntos a serem comentados por aqueles que se interessam pelo cinema como artifício para a formação de novos tipos de linguagem, mas também para discussões sobre questões da realidade concreta.

Nossa hipótese principal é a de que, em meio a uma trinca de filmes selecionados da obra de Zózimo Bulbul, é possível discorrer sobre o período de modernização do Rio e perceber toda uma rapsódia afro-carioca que começa com os fluxos migratórios de populações negras oriundas de outras localidades e segue presente nos dias atuais, em cada esquina ou encruzilhada da capital carioca. Uma hipótese secundária (que será desenvolvida ao longo desta dissertação) é a de que uma revisão acerca da figura de Bulbul, tendo como base seus últimos anos de vida e de trabalho, nos permite elaborar uma visão estanque sobre seu papel nas cinematografias negras brasileiras, servindo como periscópio também para o subcampo que pesquisadores como Mariana Queen Nwabasili chamam de “estudos críticos negros de cinema no Brasil” (Nwabasili, 2025, p. 315).

À guisa de um sumário, seguirá a partir desta introdução um capítulo dedicado a conjecturar sobre esse período de formação cultural do Rio de Janeiro a partir da influência africana e afro-brasileira, tomando como objetos que exemplificam esses processos três filmes de Bulbul: *Pequena África, República Tiradentes* e *Samba no Trem*. Na sequência, retomaremos a apresentação feita ao longo das últimas páginas para nos debruçar sobre os anais do *Jornal do Brasil* e empreender uma contextualização maior sobre a figura de Zózimo Bulbul, por meio de um panorama biográfico com recorte de oito anos (2002-2010) focado em suas atividades como agitador cultural e cineasta. O capítulo subsequente discorrerá sobre a possível influência exercida pela cultura de matriz afro-brasileira sobre o ofício de Bulbul enquanto cineasta, em matéria de linguagem, temáticas e projeto fílmico, em oposição às perspectivas encampadas anteriormente na história do cinema brasileiro. Em seguida, um capítulo será dedicado a refletir sobre o papel do cineasta aqui tomado por objeto dentro de uma “história dos cinemas negros brasileiros” possível, e também sobre as problemáticas, lacunas e questões próprias à construção de tal campo. A conclusão amarrará os interesses temáticos pautados por esta dissertação com conjecturas sobre o papel que a obra de Bulbul ocupa dentro do contexto dos cinemas negros brasileiros.

Esta introdução é permeada por um aspecto-chave de toda a dissertação: a articulação de uma bibliografia francamente multidisciplinar, que almeja articular diversas áreas do conhecimento em convergência a nossos assuntos principais. Ao longo dos capítulos seguintes, retomaremos alguns dos autores supracitados e traremos à ribalta uma série de outros nomes, oriundos de campos tão diversos como a antropologia, a filosofia, a história, o jornalismo, a literatura, a música popular, a psicologia, a sociologia e — claro — o cinema. Essa multidisciplinaridade não se dá em vão; buscamos, através dela, não apenas apresentar um panorama suficientemente tridimensional e sólido acerca das temáticas discutidas diegeticamente nos objetos fílmicos escolhidos, como também abarcar questões de ordem extra-fílmica que nos parecem construtivas aos objetivos da pesquisa. Metodologicamente, nos filiamos ao que Oswaldo Porto Rocha propõe, em seu estudo sobre o período de modernização do Rio intitulado *A era das demolições*, para melhor analisar a vida e as formas de conhecimento de uma população subalterna durante o período histórico tratado pelo *corpus* fílmico selecionado:

> Parece mais ou menos evidente que, se quisermos ao menos lançar os olhos sobre a "outra cidade", teremos que recorrer a algumas fontes não tradicionais. Faremos aqui emprego da literatura, de biografias e do material existente sobre a história da música popular brasileira. [...] Apesar das dificuldades, trata-se de um material fundamental, pois, como já dissemos, a história da música popular se confunde com a história daquilo que chamamos de "outra cidade" (Rocha, 1986, p. 82-83).

Sendo o samba, nos dizeres do historiador Luiz Antonio Simas, "um sistema de organização do mundo" afro-brasileiro (Simas, 2025, p. 86), ele torna-se instrumental para nortearmos os propósitos investigativos desta dissertação. O leitor, portanto, não deve estranhar caso a música popular — e a bibliografia relativa a ela — pareçam um pilar tão importante para as discussões levantadas por este trabalho quanto o cinema, sobretudo no tocante ao primeiro capítulo, em que nos deteremos em maior nível de detalhe sobre o Rio de Janeiro entre a virada do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Afinal, se nos batuques e cantos do samba encontramos informações que por vezes fogem às bibliotecas, ele não deixa de ser, de certa maneira, uma espécie de contra-arquivo dinâmico (e próprio à transmissão e manutenção oral característica de certos saberes africanos) que remonta os fragmentos de uma "memória coletiva" — que "é também construção simbólica, por um coletivo que revela e atribui valores à experiência passada e reforça os vínculos da comunidade" — usualmente relegada a um esquecimento sistemático pelo setor dominante da sociedade, que seleciona muito bem o que há de ser lembrado pelo todo (Bento, *op. cit.*, p. 38-39).

Ainda no que se refere às metodologias que buscamos estabelecer — partindo, também, dessa busca por fontes de outra ordem que não as restritas ao campo dos estudos cinematográficos ou, ainda, à chamada "história oficial" — temos por princípio, nesta dissertação, uma reordenação do pensamento em relação aos lugares-comuns tanto do cinema quanto da história geral do Brasil. Seguimos retomando as palavras de Cida Bento:

> [...] trata-se de compreender a perspectiva que emerge quando deslocamos o olhar que está sobre os "outros" racializados, os considerados "grupos étnicos" ou os "movimentos identitários" para o centro, onde foi colocado o branco, o "universal", e a partir de onde se construiu a noção de "raça" (*ibid.*, p. 15).

Faremos isso amparados não apenas nas fontes fonográficas ou textuais relativas ao chamado "mundo do samba" e às outras manifestações culturais afro-brasileiras, como também a partir de uma bibliografia aliada à revisão do papel do negro no desenvolvimento do país — e da vida urbana carioca, em particular — e de publicações variadas que enfocam, sob diversos aspectos, a "questão negra" na cinematografia nacional. Colocando o "sujeito afro-carioca" como o centro de nossas investigações sobre o período de modernização da antiga capital federal, partiremos dele para discutir o cinema de Zózimo Bulbul, a história do cinema brasileiro, a história social do "outro Rio" e a história das disputas de narrativa no que tange os "cinemas negros" no país.

1. ÁFRICAS EM MINIATURA: O NEGRO NO RIO DE JANEIRO DO PASSADO E DO PRESENTE EM TRÊS FILMES DE ZÓZIMO BULBUL

Saudade do que eu vivi,
Saudade do que eu nem vi

(Marcelo D2, *Dor de Verdade*)

1.1. *Pequena África*: o público e o privado, a tradição e a gentrificação na zona portuária do Rio de Janeiro

O título do curta-metragem *Pequena África* remete à designação informal para o distrito carioca que, para se apropriar da descrição esboçada pelo escritor Lira Neto em *Uma história do samba: as origens* (2017), englobava sobretudo o bairro da Saúde, mas também "toda a região compreendida entre o cais do porto e os bairros do Estácio, Santo Cristo, Gamboa e Cidade Nova", abrigando uma "população caracterizada pela presença maciça de ex-cativos e descendentes de escravos" (Neto, 2017, p. 27). Oswaldo Porto Rocha enriquece o panorama ao descrever a conjuntura da região ante a chegada da população negra vinda da Bahia:

> [...] Os baianos localizavam-se na freguesia de Santana e no largo do Rocio Pequeno, hoje chamado de praça Onze. Esta zona fora aristocrática, mas se convertera em bairro popular, com a debandada da elite para o sul [zona sul da cidade], graças à expansão dos transportes.
> Os baianos aí se instalaram em casas de cômodos que começaram a surgir na década de [18]70. Empregavam-se como estivadores, marceneiros, lustradores e biscateiros. Nos casarões convertidos em cortiços reuniam-se grupos de samba. [...] (Rocha, *op. cit.*, p. 84).

Ao discorrermos sobre a ficha técnica do filme que Bulbul fez sobre a história do distrito, podemos mencionar a direção de fotografia assinada pelo lendário fotógrafo Walter Firmo, que possui vasto trabalho dedicado à população afro-brasileira, seus festejos, manifestações musicais e temáticas circundantes[31]. É possível ainda citar o elenco, no qual estão presentes Waldyr Onofre (veterano ator e cineasta negro, cuja presença aqui possui algo de *griot*[32]) e Douglas Silva (à época, ator mirim conhecido por *Cidade de Deus*). Para todos

[31] *Pequena África* chegou a ser exibido como parte da exposição "Walter Firmo: no verbo do silêncio a síntese do grito", com curadoria de Sergio Burgi e Janaína Damaceno, que estreou no IMS Paulista em 2022 e, desde então, já circulou por cidades como Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte, Salvador e Poços de Caldas.

[32] Termo que designa um tipo tradicional de sábio, artista e tutor de reis nos países pertencentes ao antigo Império Mandinga africano, território hoje correspondente a parte da chamada "África Ocidental" (ver Lopes, 2021, p. 21). Com função transmitida hereditariamente, o *griot* possui algo de "intelectual orgânico" para seus povos. Para maiores informações sobre a história, as particularidades e funções sociais dos *griot* no passado e no presente, sobretudo no tocante à Burkina Faso contemporânea, ver *Encontros com o* griot *Sotigui Kouyaté*, livro publicado em 2013 por Isaac Bernat.

os efeitos, nos parece mais importante apontar que, após abrir o filme com uma versão orquestrada de "Cordeiro de Nanã"[33], Bulbul, econômico, nos leva direto a um personagem infantil, que põe-se imediatamente a contextualizar o espectador sobre aquela "África em miniatura". O menino (bem como os outros "personagens" que surgem após ele) serve como uma espécie de entrevistador, dialogando com uma senhora mais velha que explica quais eram os moradores, os hábitos e os festejos típicos da região. Em seu depoimento, encontramos um rico relato sobre o cotidiano da comunidade baiana que, na esteira da abolição da escravatura, migrara para o Rio e se estabelecera na zona portuária na cidade e em suas imediações, visando sobretudo buscar trabalho na região central da cidade.

Para o sociólogo Muniz Sodré, a marginalização socioeconômica do negro no pós-Abolição:

> [...] já se tornava evidente no final do século XIX através da sistemática exclusão do elemento de cor pelas instituições (escola, fábrica etc.) que possibilitariam a sua qualificação como força de trabalho compatível com as exigências do mercado urbano. Essa "desqualificação" não era puramente tecnológica (isto é, não se limitava ao simples saber técnico), mas também *cultural*: os costumes, os modelos de comportamento, a religião e a própria cor da pele foram significados como *handicaps* negativos para os negros pelo processo socializante do capitalismo industrial (Sodré, 1998, p. 13-14).

Em *Pequena África*, Bulbul e o fotógrafo Walter Firmo capturam e comentam a geografia daquela região na qual habitavam os escanteados pelo mercado formal de trabalho. São explorados pontos-chave do bairro da Saúde, como a Pedra do Sal ("onde chegavam os africanos, e aí depois foram chegando os escravos alforriados; aqui eles se encontravam, faziam a batucada, o chorinho, e foi assim que foram surgindo as grandes festas que tem no Rio de Janeiro"), a Casa da Engorda ("onde os africanos doentes vinham se recuperar") e o Cais do Valongo ("onde eram vendidos no Mercado de Escravos"), quase sempre num discurso frontal e didático, proferido para a câmera pela personagem da jovem Flávia Souza Cruz. Esses momentos expositivos são intercalados com planos que buscam captar detalhes da arquitetura do casario da região (explorados visualmente pela aptidão fotográfica de Walter Firmo). Há até espaço para uma proveitosa entrevista com Mercedes, a antiga moradora de uma casa da Gamboa sob a qual foram descobertas, durante uma obra em 1996, ossadas humanas que haviam sido enterradas no antigo Cemitério dos Pretos Novos, operante entre os séculos XVIII e XIX[34].

---

[33] Canção composta por Mateus Aleluia e Dadinho, do grupo Os Tincoãs, também interpretada por João Gilberto no disco *Brasil* (1981).

[34] O local do achado arqueológico hoje abriga o Museu Memorial Instituto Pretos Novos (IPN), situado à rua Pedro Ernesto, 32/34.

Quando questionado por Waldyr Onofre, um dos moradores da região descreve que a habitação nela teria se intensificado com a chegada de negros alforriados retornados da Guerra do Paraguai — e se a substancial participação desses batalhões afro-brasileiros em um conflito armado que defendia um Império escravocata parece uma amarga contradição[35], esta se torna ainda pior quando arrematada com dados, como os trazidos pelo pesquisador e escritor Júlio José Chiavenato, que atestam que o conflito teria causado o falecimento de aproximadamente dois terços da população negra do Brasil imperial (Chiavenato, 1980, p. 194) e relegado aos poucos sobreviventes um corolário de burocracia estatal para a obtenção de suas "recompensas" prometidas[36]. Os personagens retratados em *Pequena África* mencionam a presença, na região, do "primeiro morro a ser habitado no Rio de Janeiro" — uma alusão direta ao morro da Providência, também conhecido como morro da Favela, no qual refugiaram-se sobreviventes da campanha que promoveu o massacre do Arraial de Canudos, na Bahia[37]. Essa população teria se espalhado pela Pequena África; o musicólogo Edigar de Alencar resgata[38] a existência até mesmo de figuras como Oscar do 24, "um dos grandes raiadores do samba do partido alto [...], assim chamado por ter servido na campanha de Canudos, como integrante do 24° Batalhão" (Alencar, 1981, p. 20).

O filme de Bulbul encerra com a menina Flávia, sentada em uma escadaria, perguntando como pode um local histórico ter ficado "tão desvalorizado, jogado assim". Waldyr Onofre responde: "Pra você ver… falta de memória [...] A história da cidade não passou, não passa; a história da cidade não pode passar por esse local". Sonhador, o pequeno Douglas Silva alega que "isso aqui tinha que ser um ponto turístico" — ideia que causa risadas a todos, desacreditados. A realidade, no entanto, tratou de arranjar um epílogo agridoce para esses prospectos que clamavam por maior atenção do poder público à Pequena

---

[35] A alforria era oferecida como um "prêmio" àqueles que lutassem pelo Brasil no Paraguai. Nesse sentido, o Segundo Império fez não mais do que dar uma continuidade à tradição portuguesa de empregar escravizados em seus conflitos militares em troca da liberdade — prática efetuada até mesmo em ataques a Palmares (Lopes, 2021, p. 161). Em uma guerra colonial arquitetada por Portugal entre os reinos africanos de Congo e Dongo no século XVI, por exemplo, este lado — aliado à coroa lusa — "recebia a 'ajuda' dos escravagistas portugueses", sendo as forças militares colonialistas compostas por "uma considerável maioria de soldados escravizados, às vezes na proporção de 100 para cada 1 lusitano [...]" (*ibid*, p. 127). Sobre esse tipo de guerra colonial, vale salientar que a "técnica mais comumente utilizada pelos mercadores para se abastecerem de escravos era fomentar a guerra entre povos ou grupos tribais vizinhos" (*ibid*, p. 158).

[36] Lima Barreto, que trabalhou por quinze anos como amanuense na Secretaria de Guerra, relata os casos verídicos de soldados lesados de seus soldos pela participação no combate paraguaio em *A matemática não falha*, texto publicado em 1918 que discute raça frontalmente (Barreto, 2010, p. 275-284).

[37] Ao inventariar seu avariado vestuário, o eu-lírico da composição *Cabide de molambo*, de João da Baiana, menciona que suas botinas seriam originalmente "de um velho da Revolta de Canudos", fazendo uma crônica da presença de sobreviventes do Arraial em terras cariocas. Oswaldo Porto Rocha crava ser a composição originária da "segunda década do século" XX (Rocha, 1986, p. 96), tendo sido gravada em 1937 pelo intérprete Patrício Teixeira e regravada por João da Baiana (para o já mencionado disco *Gente da antiga*) em 1968.

[38] Com base em depoimento do sambista Donga (*ibidem*, p. 20).

África. O filme de Bulbul, lançado em 2002, é contemporâneo ao plano Porto do Rio, fruto da 2ª gestão do prefeito Cesar Maia (2001-2009), que buscava promover uma revitalização possível da zona portuária focando sobretudo na desapropriação de imóveis da região e em uma "reeducação" das comunidades que tradicionalmente ocupavam esse espaço. Nas páginas finais da edição revista e atualizada de seu *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro* (2022), Roberto Moura nos apresenta uma visão pouco otimista, mas bastante elucidativa acerca do projeto da prefeitura de Cesar Maia:

> Os projetos de revitalização da região portuária sempre tiveram em comum uma avaliação do casario ocupado pelos afrodescendentes de baixa renda adjetivado como "arruinado", "precário", "inválido" ou "insalubre", embora seus moradores considerassem suas experiências habitacionais, se não positivas, ao menos realistas para indivíduos em sua situação — imóveis que, exatamente por sua condição, haviam se tornado acessíveis para eles ao longo do século. [...] [E]m 2001 — mesmo ano em que a prefeitura havia lançado o plano Porto do Rio —, começa a luta para a demarcação de um território da Comunidade de Remanescentes do Quilombo da Pedra do Sal. Ainda em 2001, a Vot, em parceria com o Rotary Clube e com recursos obtidos na Comunidade Europeia, também inaugura um projeto visando converter os moradores aos valores católicos, expulsando as "religiões de santo", ajustado a um programa de saúde e profissionalização para as mulheres e à criação de uma escola de ensino fundamental e médio [...] (Moura, *op. cit.*, p. 310-311).

Talvez esse processo de conversão dos moradores da região portuária ao cristianismo seja a parte mais chocante da sucessão de acontecimentos relatada por Moura — afinal, toda a Pequena África era conhecida não só por ser domicílio para uma considerável população de ex-escravizados e seus descendentes, mas também por ser o território dos *tios* e sobretudo das tias baianas[39]. Matriarcas que trabalhavam majoritariamente como quituteiras pela cidade, as *tias* assumiam, na privacidade, o posto de *ialorixás* nas cerimônias da religião dos Orixás. Esta fixara-se na então capital brasileira junto à população baiana radicada na zona do porto, migrando posteriormente aos subúrbios e à Baixada Fluminense após a dispersão daquele grupo da Pequena África, impulsionada pelas sucessivas reformas urbanas que, entre outras medidas, basicamente expurgaram os negros, pobres e proletários da região central do Rio de Janeiro. O curta de Bulbul não aborda, com maior desenvoltura, a presença dos terreiros na Pequena África, sendo também relativamente vago na maneira como coloca, no discurso de suas personagens, as menções às origens do samba carioca, surgido nos mesmos terreiros das mesmas *tias* baianas que abriam suas portas às giras iorubanas, em meio aos batuques e

[39] Em reportagem publicada em 1904 na *Gazeta de Notícias*, incorporada no mesmo ano ao livro *As religiões no Rio*, o jornalista Paulo Barreto — mais conhecido por seu pseudônimo João do Rio — alega ter conhecido terreiros nas ruas "de São Diogo, Barão de São Félix, Hospício, Núncio e da América, onde se realizam os *candomblés* e vivem os pais de santo" (Rio, 2013, p. 5). O *dândi* Barreto reproduz nesta e em outras reportagens incluídas no volume uma série de imprecisões, lugares-comuns, qualificações e adjetivações de cunho negativo ao escrever sobre a religiosidade iorubana e seus devotos, próprios a um observador externo imbuído pelos preconceitos de sua época e classe social, ainda que "mulato e homossexual" (Madeira, 2013, p. 13).

umbigadas originários de diversos povos africanos, destilados em música popular por seus descendentes afro-brasileiros.

Algumas dessas *tias*, como Tia Ciata, eram veneradas nas rodas de samba e comandavam casas famosas nas quais transitavam intelectuais, jornalistas, políticos e integrantes da alta sociedade da República Velha. As casas e os terreiros das *tias* na Pequena África eram pontos de contato entre dois estratos distintos de uma sociedade que, em seus costumes e em suas políticas de repressão, submetia o samba e a religiosidade de matriz africana ao confisco de pandeiros e ao escrutínio imposto pela teologia da polícia[40]. Eram, talvez sobretudo, espaços de sociabilidade possíveis, uma "rua privada" na qual aquela comunidade afro-baiana radicada no Rio poderia deixar fluir sua fé e seu lazer, em um período no qual as noções de público e privado se misturavam, e a casa era ainda vista como uma extensão da rua em detrimento de um invólucro de privacidade: a comunidade negra baiano-carioca era "quase fechada" e amparada em "grande solidariedade mútua" (Lobo, *op. cit.*). Esta discrição agregadora em muito se comunica com o caráter esotérico que o culto aos Orixás viria a desenvolver em terras brasileiras, bem como seus procedimentos de recriar, dentro de um espaço restrito, toda uma outra realidade. Como assinala Mãe Beata, *ialorixá* do Ilê Omi Ojuarô, "aqui dentro de um pedaço de terreno, a gente faz uma África" (*apud* Velloso, 1990, p. 19)[41].

A arquiteta e urbanista Raquel Rolnik aponta que, no Brasil, "esta redefinição territorial da noção de público e privado parece ter ocorrido em meados do século XIX" (Rolnik, 1985, p. 3). Se a sociabilidade geral se dava nas praças e festas públicas (e voltaremos a essa temática ao discutir *República Tiradentes*), em um ponto de contato que agrupava diferentes estratos sociais e no qual "as distâncias morais supriam as distâncias físicas, o rigor dos sinais de respeito e hierarquia e as diferenças no vestir corrigiam a familiaridade da vida coletiva" (*ibidem*), para os pretos, em particular, era nos terreiros de suas casas que se tornava possível pôr em prática plenamente suas culturas ancestrais. Afinal, como nos lembra Nei Lopes, "analisando a história passada e atual do país, o que se constata é a constante negação, ao povo negro, do direito a sua própria identidade, manifesta em suas ações e sua memória" (Lopes, *op. cit.*, p. 203) — no passado, de maneira ainda mais explícita do que no presente. É preciso reiterar que estamos falando de um momento histórico em que

[40] No conto *O moleque*, publicado originalmente em 1920, Lima Barreto ironiza os policiais "teólogos" ao falar sobre o desenvolvimento da religiosidade afro-brasileira nos subúrbios cariocas: "Nas suas redondezas, é o lugar das macumbas, das práticas de feitiçaria com que a teologia da polícia implica, pois não pode admitir nas nossas almas depósitos de crenças ancestrais" (Barreto, 2010, p. 143).

[41] Em depoimento colhido no dia 6 de outubro de 1989 por Mônica Pimenta Velloso para seu artigo *As tias baianas tomam conta do pedaço: Espaços e identidade cultural no Rio de Janeiro*, publicado em 1990.

sambistas tinham frequentemente seus instrumentos apreendidos pela polícia, sendo mandados para o xadrez sob enquadro da "lei da vadiagem", e em que muitos dos que cultuavam divindades africanas acabavam por sincretizá-las em santos católicos para poder professar sua fé (plantando, por conseguinte, as sementes para o surgimento de novas religiões afro-brasileiras)[42]. Assim, paradoxalmente (em uma das tantas contradições urbanas que caracterizavam e seguem caracterizando o Rio de Janeiro) era quando estava protegida pelos muros que a população afro-brasileira mais poderia se sentir na rua, uma vez que nas verdadeiras ruas da cidade ainda não poderia exercer sua religião ou curtir sua música — distinção que, mesmo parecendo anacrônica, possuía algo de concreta em seu tempo. Recuperando mais uma vez Muniz Sodré,

> Era natural [...] que as pessoas de cor no Rio de Janeiro reforçassem suas próprias formas de sociabilidade e os padrões culturais transmitidos principalmente pelas instituições religiosas negras, que atravessaram incólumes séculos de escravatura. As festas ou reuniões familiares, onde se entrecruzavam bailes e temas religiosos, institucionalizavam formas novas de sociabilidade no interior do grupo (diversões, namoros, casamentos) e ritos de contato interétnico, já que também brancos eram admitidos nas casas. [...] Naquela região, famosos chefes de cultos [...] promoviam encontros de dança (samba), à parte dos rituais religiosos (candomblés) [...]. (Sodré, *op. cit.*, p. 14)

Nos lares das *tias*, a sala de visitas era palco de bailes nos quais os protagonistas eram a polca e o choro, enquanto corriam "na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba raiado"[43] e "no terreiro, batucada" (*ibid*, p. 15). Essa divisão engenhosa relegava ao cômodo social da casa as manifestações musicais consideradas mais "respeitáveis", enquanto, escondidos aos fundos por um "biombo cultural" (*ibidem*), o samba e os cultos religiosos poderiam ser praticados. Para Sodré, "[o] samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira" (*ibid,* p. 16). Sob os tetos das *tias*, a população afro-baiano-carioca desenvolvia sua música, arranjava uma organização espacial autoconsciente para o que era visto como socialmente aceito e praticava seu credo, na intimidade. Por detrás daqueles muros, o negro carioca ia começando a se tornar um sujeito urbano; de casas como a de Ciata saíram músicos com a sofisticação de um Pixinguinha, que compunha choros, regia orquestras e seria cimentado como um representante internacional da

---

[42] Na já citada *Sociologia do negro brasileiro*, Clóvis Moura empreende uma crítica ao conceito de sincretismo encampado por antropólogos no tocante às religiões afro-brasileiras. Ver o capítulo "Sincretismo, Assimilação, Acomodação, Aculturação e Luta de Classes" (Moura, 2019, p. 59-88).

[43] Para o jornalista *Vagalume*, "o primeiro samba era o RAIADO, com aquele som e sotaque sertanejos. Depois, veio o samba CORRIDO, já melhorado e mais harmonioso e com a pronúncia da gente da capital baiana. [...] Então apareceu o samba CHULADO, que é este samba hoje em voga; é o samba rimado, o samba civilizado [...]" (Guimarães, *op. cit.*, p. 35, grifos do autor).

música brasileira. Cem anos depois, a prefeitura visava derrubar aquele casario histórico, que serviu de incubadora para toda uma cultura afro-brasileira, para abrir espaço à especulação imobiliária.

Retomemos Roberto Moura, que além de sua crítica ao plano Porto do Rio vai nos oferecer observações igualmente desoladoras, não obstante realistas, sobre o que ocorreu na zona portuária carioca ao longo dos anos seguintes, com as gestões de Eduardo Paes (2009-2017; 2022-2026), durante as quais, à revelia da presença de diversas instituições e movimentos populares ligados à preservação da cultura afro-brasileira se intensificando na região (como o bloco carnavalesco Cordão do Prata Preta e os já mencionados Instituto Pretos Novos e Casa da Tia Ciata), a prefeitura do Rio

> [...] proporia, já na segunda metade do novo século, dando continuidade ao plano Porto do Rio e o ampliando, o projeto "Porto Maravilha: Operação urbana consorciada da área especial de interesse urbanístico da região portuária do Rio de Janeiro". Um viaduto que antes passava pela região, gerando um ambiente sombrio, é desmontado revelando de forma surpreendente os contornos dos bairros portuários frente à belíssima baía de Guanabara. Com as perspectivas da Copa do Mundo (2014) e das Olimpíadas (2016), a cidade atrai investidores, e então o prefeito Eduardo Paes tenta seguir os passos de Barcelona, Nova York e Buenos Aires, que haviam transformado seus portos em locais de convívio e atração turística (Moura, 2022, p. 314).

Assim sendo, nas décadas que seguiram a realização do curta-metragem de Bulbul a zona portuária seria, sim, objeto de esforços do poder público para sua revitalização — tornou-se um polo cultural cosmopolita, o que incluiu a implantação de um novo aquário público, uma roda gigante que é iluminada à noite e a criação de dois novos museus: o Museu de Arte do Rio (no qual a curadoria e a composição de acervo, ao longo dos últimos anos, vem voltando-se substancialmente para obras e exposições que promovem a memória da cultura negra ou se relacionam com ela de alguma maneira[44]) e o Museu do Amanhã (em muito inspirado por projetos análogos de outras capitais ao redor do mundo, nos quais sobressaem-se a arquitetura — de tamanho chamativo e inspiração dissonante aos estilos arquitetônicos já presentes ao redor do município — e a realização de eventos, e põem-se de lado as preocupações mais sólidas com a composição de acervos ou a montagem de exposições). A Praça Mauá e suas imediações formam hoje uma região altamente frequentada por turistas, repleta de bares e restaurantes (sobretudo ao redor do Largo de São Francisco da Prainha) e de edifícios que vão subindo cada vez mais, na promessa de darem à zona do porto um caráter residencial — que ela já possuía inicialmente, antes de tornar-se de interesse do

[44] O Museu, inclusive, é um dos espaços a presentemente sediar a programação dos ECNZB. A página digital <museudeartedorio.org.br/o-mar/acervo> apresenta um levantamento de dados sobre o acervo do MAR e oferece, ao visitante, o acesso a mecanismos de pesquisa virtual nos acervos bibliotecários e museológicos/documentais do Museu.

município botar abaixo parte das residências ali preexistentes e sumir com a população que habitava, tradicionalmente, o local. Um dos "espigões" chegou a ser batizado como "Condomínio Heitor dos Prazeres", em uma "homenagem" ao sambista e pintor que é usualmente creditado como o autor da expressão "África em miniatura" no tocante ao distrito aqui discutido — o que soa quase que como uma ironia confessa por parte dos empreiteiros e *marketeiros*.

Apesar de tudo, existem esforços para preservar a memória daquele quinhão que, em tempos de outrora, tinha algo de "aringa africana"[45]. Eles são por vezes institucionais, por vezes comerciais — afinal, atualmente o orgulho da ancestralidade vem sendo cada vez mais vendido como bem de consumo na era da representatividade — mas sobretudo populares, empreendidos por indivíduos ou organizações que estão remando contra a maré do capital, da gentrificação e da especulação imobiliária.

É preciso, como se diz, ter sempre cuidado com o que se deseja.

1.2. *República Tiradentes*: a modernização do Rio e o espaço relegado às populações negras na capital

Se voltarmos no tempo em mais de cem anos, verificaremos que algumas questões são cíclicas.

Durante a virada do século XIX para o XX, a densidade habitacional do Rio de Janeiro estava verdadeiramente decolando; em 1906, a cidade ultrapassou a marca de 500 mil habitantes, sendo a mais populosa do Brasil naquele momento (Chalhoub, *op. cit.*, p. 43). Este período é marcado pela deflagração de uma série de projetos de modernização do Rio, viabilizados graças a suntuosos empréstimos concedidos pela Grã-Bretanha, que almejavam reformular as vias urbanas à nova população da cidade e, sobretudo, remodelar a região central da então capital federal espelhando-se na Paris de Haussman e Napoleão III[46]. A intenção era adequar a cidade à sua pretensa posição de *player* no crescente capitalismo burguês internacional, em muito impulsionada pelo movimento de importações do cais do porto: através do Rio, o país finalmente "inseria-se na civilização" (*ibid*, p. 248-253). Tal

[45] "O tráfico de escravos imprimiu ao Valongo e aos morros da Saúde alguma coisa de aringa africana", nas palavras do fidalgo decadente que é personagem titular do romance *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*, publicado por Lima Barreto em 1919 (Barreto, 2024, p. 78).

[46] Ao relembrar o combate à colônia francesa instituída por Nicolas Villegagnon no episódio da França Antártica em seu livro *As sete encruzilhadas da cidade*, Luiz Antonio Simas aponta a contradição presente no fato de que "a elite dessa mesma cidade oficialmente fundada para expulsar franceses" passou a fazer "de tudo para virar francesa, com o objetivo de negar que tinha se transformado em uma cidade profundamente africana" (Simas, *op. cit.*, p. 12-13).

processo de “aformoseamento da cidade”, para se fiar em um termo corriqueiramente utilizado pela imprensa de então, em verdade mostrou-se uma verdadeira “orgia da picareta” (*ibid*, p. 131-137) fomentada pelo que o historiador Nicolau Sevcenko define como “uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas” (Sevcenko, 1983, p. 30). Era tempo de “regeneração”, ou — para os sincericidas — de “bota-abaixo”. A figura principal a encampar tais reformas seria Pereira Passos, engenheiro tornado prefeito. A sina reformadora, segundo recorte defendido por Lilia Schwarcz, “seria continuada nas administrações de Paulo de Frontin e Carlos Sampaio” (Schwarcz, *op. cit.*, p. 48).

Para concretizar seus objetivos, essa sucessão de prefeituras, somada à das presidências da República e forças policiais, empreenderam uma série de campanhas “saneadoras” que duraram até as primeiras décadas do século XX. Era este o momento no qual “o problema da moradia” tornou-se “sério” em face às “transformações urbanas que despejaram de suas moradias nas ruas centrais da cidade carioca cerca de duas dezenas de milhares de pessoas em cerca de quatro anos” (Chalhoub, *op. cit.*, p. 131-133), para falar apenas do emblemático período de 1902 a 1906, quando confluíam a prefeitura de Pereira Passos e a presidência de Rodrigues Alves[47] — período que recebe a justa alcunha de “era das demolições” para Oswaldo Porto Rocha. Segundo o historiador, nascem aí os conceitos de “civilidade e de modernização urbana, e a questão sanitária contribui em muito para tais discussões, uma vez que pobreza se associa a insalubridade” (Rocha, 1986, p. 24). Aquele foi apenas o apogeu de um processo orientado por interesses comerciais que, para Lia de Aquino Carvalho (1986), teria suas origens nas últimas três décadas do século anterior, com a batuta das elites empresariais regendo a nova configuração capitalista da cidade sob o pretexto do “saneamento” (Carvalho, 1986, p. 143-163). Quem resume a situação é, novamente, Sidney Chalhoub:

> Entre o muito que havia de se fazer para “civilizar” o Rio de Janeiro, os donos do poder entendiam que se devia dar um combate sem tréguas às doenças endêmicas que assolavam a Capital Federal, como a febre amarela, a disenteria, a varíola e outras. Se o objetivo em si parece suficientemente louvável, os métodos utilizados para consegui-lo foram os mesmos postos em prática no período para realizar as mais deslavadas usurpações por parte da grande burguesia carioca. Da mesma forma

[47] Em seu livro *Cidade porosa*, o pesquisador Bruno Carvalho atribui à prefeitura de Passos a criação das “condições que possibilitaram a emergência e consolidação da zona sul como a área mais rica da cidade”, com a abertura de avenidas e túneis saídos da região central da cidade em direção a bairros como Botafogo e Copacabana, além da pavimentação daquelas que se tornaram as principais vias desses bairros. Em contrapartida, “tanto os subúrbios quanto a zona norte” teriam absorvido “uma quantidade desproporcional do crescimento da cidade”, com as “áreas mais afastadas [...] desenvolvendo-se ao longo dos trilhos do trem” e concentrando os “trabalhadores e as classes mais pobres” (2019, p. 124-126), evidentemente compreendendo em larga escala a população racializada. Tal configuração espacial pode, ainda hoje, ser verificada no Rio.

> como se demoliam casarões e cortiços no centro da cidade para valorizar áreas visando à especulação imobiliária e a obter vantagens para o comércio de importação e para as indústrias nascentes — deixando ao relento, quase que de passagem, milhares de populares —, a principal medida visando ao combate às doenças endêmicas foi aprovar uma lei que dava plenos poderes aos organismos sanitários de ordenar a demolição de construções sempre que estas lhes parecessem insatisfatórias. Obviamente, seguiu-se um frenesi de derrubada maciça de casas em bairros pobres, arrombamentos e entradas à força em residências de membros das classes populares, e outras violências do gênero [...]. (Chalhoub, *op. cit.*, p. 298).

Em uma época na qual o Rio lutava para se desgarrar das epidemias existentes desde os tempos coloniais, e que ainda assolavam uma cidade em franco crescimento e expansão, os espaços intensamente habitados por massas proletárias e populações negras eram vistos como sujos, pestilentos e potencialmente perigosos. As habitações coletivas tão comuns ao centro do Rio passaram a ser interditadas pela inspetoria de higiene da cidade e postas abaixo (Carvalho, 1986, p. 144-150;), sistematicamente desapropriadas e demolidas como parte da campanha "saneadora" [48]. Estas derrubadas visavam, em verdade, abrir espaço aos novos *boulevards*, pelos quais os distintos cavalheiros da sociedade poderiam flanar, trajados de cartola e casaca, e promover congregações nos novíssimos cafés, livrarias e tabacarias — figuras e espaços tão satirizados por um crítico mordaz como o já mencionado Lima Barreto, em seus contos e romances. Tudo isso feito pelo progresso — e, como sabemos, "a imagem que a nova burguesia carioca tinha do 'progresso' se sintetizava no objetivo precípuo de realizar a civilização européia nos trópicos" (Chalhoub, *op. cit.*, p. 251) através de um "cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense" (Sevcenko, *op. cit.*). Quem oferece o ponto de vista da população que passou a ser agressivamente desterrada é o já citado Francisco Guimarães, nosso jornalista-referência para os assuntos relativos ao mundo do samba e à sua gente nesta dissertação. Em oposição à imagem de progressismo cosmopolita encampada pela visão oficial, *Vagalume* descreve o processo em um subcapítulo de seu livro *Na roda do samba*, apropriadamente intitulado "A invasão dos bárbaros":

> O Distrito Federal, até o início do governo do saudoso Conselheiro Francisco de Paula Rodrigues Alves, era uma cidade que observava o seu estilo dos tempos coloniais.
> Operou-se então uma grande metamorfose.
> Lauro Müller no Ministério da Viação, tendo a seu lado o imortal Paulo de Frontin; na prefeitura, o inolvidável Pereira Passos, e, na Saúde Pública, o grande sábio Oswaldo Cruz.
> Tudo isso junto constituiu a força dinâmica da espantosa evolução por que passou a cidade, num movimento simultâneo.

[48] "Por habitações coletivas entendiam-se oficialmente aquelas que, dentro do mesmo terreno ou sob o mesmo teto, abrigavam famílias distintas que se constituíam em unidades sociais independentes", como "os cortiços ou estalagens [...], as casas de cômodos, as vilas operárias e mesmo as favelas" (Carvalho, 1986, p. 145).

> Em todos os recantos, operava a alavanca do progresso! As derrubadas eram gerais, e *até se previa que fôssemos ficar, por muitos anos, com uma cidade em ruínas* [49].
> Foi então quando um delegado de higiene teve a ideia de fazer demolir, em curto prazo, os morros da Favela e da Mangueira.
> As estalagens começaram a ser condenadas e as casas de habitações coletivas também tiveram a mesma sorte.
> Só os grandes pistolões faziam recuar as exigências…
> A gente das estalagens e das casas de cômodos corria para os morros e aí encontrava a mesma barreira!
> Findo o prazo, eis que surgiu no Morro da Mangueira uma grande turma da Saúde Pública e deu início à demolição dos casebres, tentando até levar tudo de vencido pelo fogo!
> Era, para bem dizer, a invasão dos bárbaros, pondo ao relento homens, mulheres e crianças! [...] (Guimarães, *op. cit.*, p. 189-190).

Entre os episódios mais representativos destas campanhas "saneadoras"/"civilizadoras", podemos citar a demolição — em 1893, portanto anterior à "invasão dos bárbaros" promovida pela dobradinha Pereira Passos/Rodrigues Alves — do Cabeça de Porco, tido como o maior cortiço carioca de então. Ocupando um grande terreno na rua Barão de São Félix[50], era "onde, segundo se dizia, estavam os focos das epidemias que assolavam a cidade" (Rocha, *op. cit.*, p. 48). Encampada pelo presidente da Intendência (cargo então existente, análogo ao atual prefeito) Barata Ribeiro, sua derrubada foi, para o pesquisador Richard Negreiros de Paula, um verdadeiro "marco inicial no processo de transformação do tipo de moradia das camadas populares" (Paula, 2003, p. 4), tendo estimulado, junto à migração oriunda de Canudos, a ocupação do supracitado morro da Providência (Simas, *op. cit.*, p. 38). Outro momento emblemático foi o desmonte definitivo do morro do Castelo, marco de fundação da cidade do Rio, onde Mem de Sá fincou sua expedição em 1567. Antes visto como "colina sagrada", mas agora tratado por "dente cariado" graças à sua ocupação pela população empobrecida, o morro foi destruído de vez em 1922, após já ter sido objeto de um bota-abaixo preliminar para dar passagem à Avenida Central, inaugurada em 1905[51] seguindo um traçado "revelador", que "liga em linha reta o cais do porto à área na qual se localizam as principais casas comerciais da cidade" (Chalhoub, *op. cit.*, p. 137). Bruno Carvalho nos lembra que "no início do século, o Rio de Janeiro era o terceiro maior porto das Américas, atrás apenas de Nova York e Buenos Aires", e as reformas de Passos visavam "uma modernização radical dessa área" (Carvalho, 2019, p. 124). A

[49] Grifo nosso.

[50] Nos parece oportuno frisar que a Barão de São Félix, mencionada no subcapítulo anterior em meio ao mapeamento de terreiros feito por João do Rio ao início do século XX, faz parte do perímetro entendido como "Pequena África". Neste logradouro situava-se, por exemplo, o terreiro de João Alabá, no qual Tia Ciata (ou, em seu *métier*, Ciata de Oxum) ocupou o cargo de *yakekerê* (mãe pequena) (Simas, *op. cit.*, p. 44).

[51] Entre abril e junho de 1905, um jovem Lima Barreto publicou (pelo jornal *Correio da Manhã*, originalmente sem assinar o texto) o folhetim *O subterrâneo do morro do Castelo*, que usa o desmonte do morro como pretexto para o desenvolvimento de uma narrativa fabulatória sobre os segredos da formação do Rio de Janeiro. Utilizamos como referência a edição em livro de 2017, publicada pela editora Dantes.

expansão comercial do Rio, orientada por um novo mercado de trabalho capitalista, navegava em vento de popa. Enquanto isso, as classes mais desfavorecidas da cidade ficavam, como se diz, a ver navios. E isso se intensificaria ainda mais nos anos seguintes à gestão Passos.

O ano de 1922 foi emblemático para o Rio (e para o Brasil, por conseguinte): no esteio das comemorações dos cem anos da independência da República, a cidade passou por novas reformas urbanísticas que visavam "arrumar a casa" para a inauguração da nababesca Exposição Internacional do Centenário da Independência. Os historiadores Antonio Edmilson M. Rodrigues e Luciene Carris traçam uma linha do tempo com outros eventos dignos de destaque para o ano, entre os quais figuram "a Semana de Arte Moderna [em São Paulo], a criação do Partido Comunista [Brasileiro, em Niterói], o Movimento Tenentista, a criação do Centro Dom Vital e a Revolta do Forte de Copacabana" (Rodrigues; Carris, 2024, p. 85). Também foi o ano no qual, para o pesquisador musical Carlos Didier, se solidificou uma nova vertente do samba, o "samba batucado" à moda do bairro do Estácio de Sá, marcado por uma "fusão de sambas baianos com canções seresteiras e marchas-ranchos cariocas, penetrados por pontos afro-brasileiros, entoados ao som de palmas e atabaques, de toques carregados de rítmica mais ampla e sincopada que a do samba da Bahia" (Didier, 2023, Posição 191)[52], que daria a tônica dos desfiles das primeiras agremiações carnavalescas. Mas isso acontecia entre os bairros populares do Estácio e do Catumbi, passando pelo meretrício da zona do Mangue, à margem da "história oficial"[53]. Voltemos, momentaneamente, a ela.

À revelia das tentativas da intelectualidade paulistana de granjear para si o protagonismo cultural, uma vez que seus expoentes não viam aquela *belle époque* carioca com bons olhos e criavam "uma divisão entre o sério e o não sério, o trabalho e a boemia" (Rodrigues; Carris, *op. cit.*, p. 83), a antiga e "improvisada capital ultramarina"[54] do Império português se tornava cada vez mais a representação do que o poder público visava, a longo prazo, para um projeto de país possível naquela já centenária República brasileira, uma verdadeira "metrópole à beira-mar", como nos lembra Ruy Castro[55]. Um dos "problemas" enfrentados pelos poderosos naquele momento de "profundas transformações

---

[52] Utilizamos como referência a 2ª edição de *Negra semente, fina flor da malandragem: samba batucado do Estácio de Sá*, publicada em edição do autor para suportes digitais. "Posição" refere-se ao modelo de paginação virtual utilizado pelos leitores digitais da marca *Kindle*, que operam com arquivos em formato .epub.

[53] Cida Bento questiona a perspectiva da "história oficial", alegando serem as formas de resistência culturais e comunais afro-brasileiras as propulsoras de um verdadeiro "protagonismo da população negra na história nacional" (Bento, 2022, *op. cit.*, p. 39).

[54] Evocamos novamente Lima Barreto, com a definição utilizada pelo autor para descrever o Rio à época da chegada da família real portuguesa no conto *Mágoa que rala*, publicado em 1920 (Barreto, *op. cit.*, p. 233).

[55] Referência a *Metrópole à beira-mar*, livro lançado por Castro em 2019 pela Companhia das Letras que propõe uma reconstituição histórica do Rio dos anos 1920.

socioeconômicas associadas à transição de relações sociais do tipo senhorial-escravista para relações sociais do tipo burguês-capitalista na cidade do Rio de Janeiro" (Chalhoub, *op. cit.*, p. 47) era que, mesmo buscando em tudo espelhar-se nas grandes capitais europeias, não seria possível, em uma cidade como aquela, varrer uma parcela substancial de sua população — a dos pretos e mestiços — para debaixo do tapete. Conforme dados trazidos por Chalhoub, com base no *Recenseamento geral da República dos Estados Unidos do Brasil* (1890) e no *Recenseamento do Rio de Janeiro (Distrito Federal)* (1906), o intenso crescimento populacional que a cidade vivia era ligado

> à migração de escravos libertos da zona rural para a urbana, à intensificação da imigração e a melhorias nas condições de saneamento. Os dois primeiros fatores explicam algumas características peculiares da demografia da cidade nos últimos anos do Império e nos primórdios do período republicano. O Rio de Janeiro concentrava um grande contingente de negros e mulatos — o maior de todo o Sudeste — como registra o censo de 1890. Dos 522.651 habitantes da capital registrados em 1890, aproximadamente 180 mil ou 34% foram identificados como negros ou mestiços. Infelizmente, o censo de 1906 — refletindo a ideologia oficial e racista do período, que queria por força "embranquecer" a população do país — não discrimina os habitantes pela cor [...] (*ibid*, p. 43).

Essa elite político-social-econômica, que buscava sumir com aquele aquele elemento racial indesejado, mal podia imaginar a capilaridade que este teria no desenrolar dos séculos seguintes. Resume o sempre esclarecedor Nei Lopes:

> No Brasil, país onde convivem diversas culturas, os africanos deixaram fortes traços de sua identidade na religião, na história, nas tradições, no modo de ver o mundo e de agir perante ele, nas formas de arte, nas técnicas de trabalho, fabricação e utilização de objetos, no modo de falar, na medicina popular e em muitos outros aspectos. Esses traços, recriados pelos afro-brasileiros de uma forma inconsciente ou não, são o que mais claramente define a identidade nacional. No entanto, as camadas dominantes sempre se mostraram culturalmente estrangeiradas, tendendo ora para a Europa, ora para a América do Norte. E recorrentemente preocupam-se em transmitir do Brasil uma imagem de país "branco" ou, quando muito, "mestiço" [...] (Lopes, *op. cit.*, p. 202-203).

Nos parece necessário discorrer em maior grau sobre essa ideologia oficial do período, sobretudo à luz das últimas duas citações. Era vigente, naquele ínterim entre o final do século XIX e as décadas iniciais do século XX, uma teoria racial que via a miscigenação como ferramenta necessária para um embranquecimento total, a longo prazo, da população brasileira. Podemos enxergar uma representação pictórica sintética para essa visão em *Redenção de Cam*, famosa tela pintada em 1895 pelo espanhol Modesto Brocos que encontra-se no acervo do Museu Nacional de Belas Artes e, conforme descreve João Carlos Rodrigues em *O negro brasileiro e o cinema* (1988, 3ª edição revista e atualizada de 2011), "ilustra uma família multirracial: a avó negra que eleva as mãos para o céu em gratidão, tendo ao lado a filha mulata, o genro branco e a netinha parda" (Rodrigues, 2011, p. 11). Para

aquela que era a visão corrente da época, os negros não estavam nos planos para o futuro do Brasil. O Governo Federal chegaria, mesmo, a promover políticas oficiais ou extra-oficiais visando o embranquecimento compulsório da população que atravessaram o século XX, chegando ao Estado Novo e até à ditadura civil-militar de 1964-1985[56].

Mesmo após sucessivas tentativas de extirpar gradualmente do país as etnias de origem africana (e "cortar pela raíz" sua influência na formação cultural do país, por consequência), o chamado "darwinismo racial" — em verdade, pseudociência eugenista (capitaneada por figuras como o britânico Thomas Huxley, o italiano Cesare Lombroso e o francês Paul Topinard, e representada em solo brasileiro por expoentes como João Batista Lacerda, Nina Rodrigues, Oliveira Vianna e Sílvio Romero) — mostrou-se datado, limitado e amparado no preconceito étnico[57]. A mestiçagem passaria a ser lida enquanto um elemento positivo sobretudo a partir do pensamento social que se firma na década de 1930, através da influência massiva de seu mais conhecido expoente, o *Casa-grande e senzala* de Gilberto Freyre (1933), que reconhece os povos negros e indígenas enquanto parte da formação da identidade nacional brasileira e aponta o mestiço como o brasileiro autêntico — para o antropólogo e pesquisador musical Hermano Vianna, "esse início de valorização da cultura mestiça, antes de *Casa-grande e senzala*, não deve ser procurado no grosso da produção 'acadêmica' da época" (Vianna, 2002, p. 70).

Apesar dessa valoração pretensamente positiva, a população mestiça (hoje, oficialmente chamada de "parda") ainda era estigmatizada, e a retinta (atualmente tratada como "preta"), francamente tratada como cidadãos de segunda classe: "o mestiço continua a ser visto como indolente, indisciplinado e imprevidente [...]" (*ibid*, p. 70-71). No imaginário popular, iam se formulando as noções da "mulata" sexualizada e suscetível à apreciação ou à investida sexual masculina, tornada "produto de exportação", "ou seja, objeto a ser consumido pelos turistas e pelos burgueses nacionais" (Gonzalez, 2020, p. 44)[58], e do

---

[56] Ver os dados apresentados por Abdias Nascimento em "O Embranquecimento Compulsório Como Política Oficial", subseção do "Documento 4: Etnia Afro-Brasileira e Política Internacional", em seu livro *O quilombismo:* documentos de uma militância pan-africanista (edição de 2023, p. 219-225).

[57] Até autores com visão tida como algo progressista para a época, como o positivista Euclides da Cunha, amparavam-se na ciência de seu tempo; basta lembrar que em *Os sertões*, publicado em 1902, a força do sertanejo é citada como contraponto ao "raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral" (Cunha, 2019, p. 157). Hermano Vianna explica que "a mestiçagem brasileira nunca foi um fenômeno homogêneo. Os defensores do mestiço como símbolo nacional tiveram que escolher, entre as várias mestiçagens ocorridas no Brasil, aquelas que melhor se enquadravam em seus projetos de criação de uma identidade nacional [...]" (Vianna, 2002., p. 70).

[58] Trecho do ensaio *Cultura, etnicidade e trabalho: Efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher*, originalmente publicado em 1979.

“malandro” que fazia “do baralho seu melhor esporte”, era “valente no morro” e fumava “uma erva do norte” [59].

Na realidade, pretos e mestiços iam se defendendo — dentro ou fora dos expedientes tidos como lícitos — em um país que esperava que eles desaparecessem, largados à própria sorte e, desde 1850, vetados por lei à propriedade de terras (Lopes, *op. cit.*, p. 210). Em 1888, é oficializada uma abolição da escravatura que, como coloca Abdias Nascimento, era “de natureza exclusivamente jurídica” (Nascimento, 2023, p. 87), e que não relegou aos libertos qualquer tipo de compensação financeira, territorial ou material para que eles pudessem se integrar devidamente a uma sociedade cada vez mais comercial[60]. Essa população foi traçando seus próprios caminhos para fixar suas comunidades, delimitar seus espaços, exercer seu trabalho, desfrutar de seu lazer, desenvolver as práticas tradicionais de sua cultura e, ao mesmo tempo, se tornar parte daquela nova cultura urbana, do cosmopolitismo tropical da *belle époque*. Faziam tudo isso, lembremos, sob o jugo de uma polícia que não queria “samba nem curimba na sua jurisdição”[61]. Para Luiz Antonio Simas,

> o controle dos corpos se articula permanentemente ao projeto de desqualificação das camadas subalternas como agentes incessantes de invenção de modos de vida. Esse projeto de desqualificação da cultura atua em algumas frentes. Entre elas, vale citar a criminalização de batuques, sambas, macumbas, capoeiras; e a repressão aos elementos lúdicos do cotidiano dos pobres (o jogo do bicho — reprimido por ser, no início do século XX, uma loteria dos mais humildes — é exemplo disso) (Simas, *op. cit.*, p. 27).

A contextualização histórica robusta sob a qual nos detivemos ao longo das últimas páginas teve, como propósito, preparar o terreno para melhor discutirmos um dos filmes selecionados por esta dissertação.

Maior em minutagem do que o anterior *Pequena África, República Tiradentes*, média-metragem rodado por Zózimo Bulbul e Thiago Mendonça entre 2004 e 2005, se debruça sobre esse período histórico formulando novas conjecturas sobre tradição e modernidade no Rio de Janeiro, com enfoque no ponto de vista da população negra. Se o filme se inicia com um grupo de jongo (vestido com os tradicionais trajes brancos associados

---

[59] Referência a *Chico Brito*, samba de Afonso Teixeira e Wilson Batista que descreve a prisão de um infame malandro dos morros cariocas. A letra, gravada em 1950 pela cantora Dircinha Batista, narra: “Chico Brito fez do baralho seu melhor esporte / É valente no morro, dizem que fuma uma erva do norte”.

[60] Para Sidney Chalhoub (2001, p. 47), que opera sob uma lógica marxista, isso seria parte de “uma política clara de condicionar esta transição [do trabalho escravo para o trabalho livre] a um projeto mais amplo de continuação da dominação social dos proprietários dos meios de produção”. Clóvis Moura (2019), de modo semelhante, descreve a sociedade brasileira do pós-abolição como operante em um “capitalismo dependente” da mão-de-obra negra, tomando como base o conceito cunhado por Florestan Fernandes e em diálogo com a noção de divisão racial do trabalho presente nos escritos de Lélia Gonzalez.

[61] Referência a trecho da letra de *Delegado Chico Palha*, samba composto por Nilton Campolino e Tio Hélio em 1938. A composição se popularizou sobretudo a partir do ano 2000, com a gravação de Zeca Pagodinho para seu álbum *Água da minha sede*.

à religiosidade e às culturas afro-brasileiras) abrindo caminho por entre a mata enquanto canta o "Galo Macuco"[62], somos logo depois levados a uma praça urbanizada, pela qual homens e mulheres passeiam enlaçados uns aos outros, em trajes sociais, reunindo-se para dançar o dois-pra-lá-dois-pra-cá. É a Praça Tiradentes, ex-Praça da Constituição e ex-Largo do Rocio (ou do Rossio) — na qual, conforme informa um ator em cena (vestindo terno branco, gravata vermelha e chapéu panamá, reproduzindo a imagem do "malandro divino"[63]), "a negrada chegou e foi ocupando e tendo seu ponto de referência, onde recriamos e criamos uma maneira feliz e criativa de viver na recém-República, onde havíamos nos jogado na marginalidade". O discurso vai além, alegando que é "essa marginalidade que vai criar o espírito fundamental dessa cidade, que é o espírito do encontro, do congraçamento e da alegria".

O filme de Bulbul e Mendonça, através do que é informado pelo ator em cena, coloca a Praça Tiradentes como epicentro da expansão da comunidade afro-brasileira naquele momento do Rio de Janeiro republicano, a partir de um diálogo com o presente vivido pela população carioca durante o período das gravações. O filme parte de um momento emblemático de Cesar Maia frente à prefeitura do Rio (sendo este o mesmo prefeito responsável pelo plano Porto do Rio, discutido no subcapítulo anterior)[64], no qual delimitou-se o cercamento de certas praças na cidade para tornar o ambiente teoricamente mais seguro, graças a uma restrição de acesso que limitaria a entrada de uma população tida como indesejável: vendedores ambulantes, moradores de rua, pedintes e "elementos suspeitos", com direito a restrições de horários mesmo para o restante da população. O que ocorreu, na prática, foi a inutilização do propósito social expresso da praça enquanto espaço de livre circulação e nivelamento social. Não nos parece uma casualidade que, nos curta-metragens escolhidos para esta pesquisa — todos rodados justamente durante o período das gestões Cesar Maia —, Bulbul tome como objeto fílmico o velho Rio que foi remodelado pelos bota-abaixos.

Buscando ressaltar a importância passada de um espaço que estava em disputa naquele momento, Bulbul e Mendonça filmam entrevistas, depoimentos e encenações que

---

[62] Tradicional composição de jongo de autoria de Elói Antero Dias, o Mano Elói.

[63] Simas (*op. cit.*, p. 24) utiliza o termo para se referir à figura do malandro evocada pela Umbanda e associada à entidade de Zé Pelintra, "cujo território de atuação é o terreiro de santo", em oposição ao "malandro histórico" tradicionalmente associado a bairros como a Lapa e não necessariamente vinculado a contextos religiosos.

[64] Cesar Maia ocupou o cargo de prefeito do Rio de Janeiro por três mandatos, com uma primeira administração entre 1993 e 1996 e uma segunda, composta por dois mandatos consecutivos, que se estendeu entre 2001 e 2008. Para um trabalho exemplar que versa sobre as transformações urbanas capitaneadas por Maia, ver *A (des)construção do espaço carioca na 'era Cesar Maia' (1993-2008)*, tese de doutorado do campo do planejamento urbano e regional de Viviani de Moraes Freitas Ribeiro, defendida em 2009 na UFRJ.

versam sobre a importância de se recuperar a praça dentro de seus propósitos originais, e mostram elementos culturais que remontam à transição entre os séculos XIX-XX: enquanto as reformas urbanas remodelavam a região central da então capital do país, ao redor da Tiradentes os negros ocupavam as ruas, criavam suas irmandades, construíam suas igrejas e realizavam seus festejos populares. Alguns dos grupos estabelecidos neste período seguem existindo, como a Irmandade de São Benedito e a Companhia dos Comuns, que são captados pela câmera dos cineastas. A certa timidez em abordar as manifestações religiosas afro-brasileiras em *Pequena África* cai por terra em *República Tiradentes*: desta vez, temos representações visuais e discursivas de ritos do Candomblé, da Umbanda, do catolicismo negro popular e de todas as imagens e tradições relacionadas[65]. Sobre a centralidade de toda essa movimentação ao redor de uma praça, podemos recuperar novamente as palavras de Muniz Sodré, segundo as quais

> [...] as esquinas, as praças constituem interseções, suportes relacionais, que concorrem para a singularização do território e de suas forças. Na praça, lugar de encontro e comunicação entre indivíduos diferentes, torna-se visível uma das dimensões do território, que é a flexibilidade de suas marcas (em oposição ao rígido sistema diferencial de posições característico do "espaço" europeu), graças à qual se dá a territorialização, isto é, a particularização da possibilidade de localização de um corpo.
> [...] É um ponto de concentração para acontecimentos importantes — econômicos, políticos, festivos — especialmente nas cidades fundadas pelos portugueses, onde a praça era considerada a principal unidade urbana. Entende-se, assim, como ex-escravos puderam usá-la como centro de convergência para seus fluxos de sociabilização (Sodré, *op. cit.*, p. 17).

Esse interesse de Bulbul manifestado em todos os filmes analisados por esta dissertação, mas talvez sobretudo em *República Tiradentes*, de mapear os espaços de sociabilidade nos quais as populações negras do Rio de Janeiro podiam transitar, realizar trocas e exercer suas manifestações culturais se assemelha, por exemplo, a um movimento feito por Nei Lopes, o sambista, pesquisador e escritor citado aqui anteriormente por seu trabalho relativo à documentação dos grupos etno-linguísticos africanos. O que nos interessa, agora, é seu trabalho como romancista. Em obras como *Rio Negro, 50* (2015) e *O preto que falava iídiche* (2018), ele tem por seu projeto de ficcionista certa investigação e fabulação acerca da presença e vivência de personagens negras em meio às transformações da metrópole à beira-mar. Seja na Praça Tiradentes, na Praça Onze, nos cafés da Avenida Central, nos cabarés, nos teatros da Cinelândia e em tantos outros ambientes que marcavam a iconografia daquela Sebastianópolis[66] emergente enquanto uma potência moderna, os

[65] No subcapitulo "Asismilação Para Acabar Com a Cultura Colonizada" da *Sociologia do negro brasileiro*, Clóvis Moura aponta o "catolicismo popular" como uma estratégia assimilacionista (Moura, 2019, p. 69-73).
[66] Apelido jocoso para o Rio, em alusão ao nome oficial da cidade, São Sebastião do Rio de Janeiro. Lima Barreto emprega-o em *O subterrâneo do morro do Castelo* (Barreto, 2017, p. 28).

romances de Lopes encontram situações sintomáticas que ilustram uma tentativa de integração à sociedade, da convivência dentro e fora das próprias comunidades, da ocupação do espaço urbano e do enfrentamento com os empecilhos do preconceito racial, inspirando-se por vezes em figuras históricas reais, ou mesmo verdadeiramente tomando personalidades da época e inserindo-as em suas narrativas.

A câmera de Bulbul e Mendonça, em um filme como *República Tiradentes*, segue um caminho que um ficcionista como Nei Lopes, um acadêmico como Muniz Sodré e outros tantos escritores, músicos e mesmo cineastas negros também trilharam e seguem trilhando: o de encontrar pistas para uma história possível da população afro-brasileira que não a limite à senzala, à pobreza, à submissão. Se as marcas destas chagas estavam, estão e estarão eternamente atreladas à trajetória do negro no Brasil, elas não podem ser vistas como seus únicos traços definidores e não podem se sobrepor às formas de conhecimento trazidas, cimentadas e desenvolvidas em solo tropical pelos povos de origem africana. O negro nesse Rio moderno não estava assistindo a história tomar seu curso sem participação ativa no mesmo. Ele também era um agente social e político, um cidadão. O negro, por vezes, era cosmopolita; ele também usava chapéu panamá, trajava-se catita e aprumado[67], jogava sua sinuca, fumava seu cigarro, tomava seu traçado, trabalhava, tocava seu tambor ou seu violão, frequentava boates e cafés, constituía família, ia à igreja ou ao terreiro (às vezes, aos dois). *Vagalume* chega a traçar uma diferença clara entre o "malandro" do morro e o do asfalto: "Não confundamos as noites de serenata lá em cima, no alto do morro, […] onde de vez em quando se molha a garganta com um pouco de *marafo* ou uma *barrigudinha preta*, com os seresteiros de chopes e Whysky[68]...." (Guimarães, 2023, p. 185).

Se em seu primeiro esforço diretorial, *Alma no Olho*, Bulbul fazia um filme que em muito discorria sobre a influência da escravidão na história do povo afro-brasileiro, em *República Tiradentes* ele nos apresenta a uma população já desgarrada dos grilhões, tentando conquistar seu lugar ao Sol e dançando na praça à luz do luar, em meio àquele processo civilizatório higienista e eugenista que, independente de suas tentativas, jamais conseguiria

---

[67] O asseio no vestuário era marca registrada de alguns dos sambistas "da antiga". João da Baiana era conhecido por sua distinta gravata de seda (que pode ser vista na capa do disco *Gente da antiga* e nos registros do músico feitos pelos documentários *Saravah* [1969] e *Conversa de botequim* [1972]), e Heitor dos Prazeres, que confeccionava sua própria indumentária, chegou a ser eleito um dos dez homens mais elegantes do Rio por Ibrahim Sued e Jacinto de Thormes, colunistas da revista *O Cruzeiro*, conforme salienta Ivan Accioly no *Caderno CCBB Educativo Heitor dos Prazeres é meu nome* (redigido como acompanhamento para a exposição homônima, sediada entre junho e setembro de 2023 pelo CCBB do Rio de Janeiro) (Accioly, 2023, p. 25).

[68] Grafia utilizada por *Vagalume*. No já mencionado conto *O moleque*, Lima Barreto adiciona suas próprias tintas ao mapeamento etílico do Rio, alegando que nas vendas dos subúrbios cariocas bebiam os "habitués do parati, como os há na cidade de chope" (Barreto, 2010, p. 147) — com parati se referindo, é claro, à antiga metonímia para cachaça, não ao município fluminense homônimo conhecido pela produção da aguardente.

desvincular a cultura carioca e brasileira de sua influência africana.

1.3. *Samba no Trem*: linha de integração entre o passado e o presente

O Rio de Janeiro é como uma colcha de retalhos espacial-cultural: uma cidade ancestral, mas que preservou de pouco a nada da arquitetura de seus primeiros séculos de existência (boa parte dos exemplares mais antigos que ainda permanecem de pé remetem já ao século XIX); que, como mencionamos anteriormente, destruiu o morro onde foi fundada; que ainda assim preserva certos marcos arquitetônicos e espaços historicamente significativos em uma tentativa de preservar sua imagem, seu legado e sua memória. Em suma, uma antiga capital federal que deixou de sê-lo há mais de meio século, mas tenta ainda assim não perder a majestade.

Discorremos, como preâmbulo para uma análise de *República Tiradentes*, sobre o período de intensa remodelação urbana carioca, que acabou por empurrar boa parte da população mais empobrecida da cidade — entre a qual verificava-se boa parte dos ex-escravizados e de seus descendentes — para subúrbios e outros municípios distantes da região central do Rio de Janeiro, agora acessível a eles apenas através dos morosos trajetos cobertos pela Estrada de Ferro Central do Brasil: era o fim daquela "Pequena África" unitária, com seus "contornos quase mitológicos" (Simas, *op. cit.* p. 45), que se estendia da Praça Onze à zona do porto. Para continuar usando como base os escritos de Simas:

> [...] o estudo mais sistemático sobre a cidade e o samba urbano mostra ser mais coerente se falar de um Rio de Janeiro de pequenas áfricas. [...]
> [...] As reconfigurações urbanas da cidade foram expandindo o Rio de Janeiro cada vez mais para a Zona Norte, para o subúrbio e para o alto dos morros. Comunidades negras acabaram tendo papéis de absoluta relevância no processo de ocupação dessas regiões (*ibid*, p. 44-45).

Se a elite e a classe política carioca foram bem-sucedidas em botar abaixo boa parte das casas, morros, becos e vielas que estavam brecando a "marcha do progresso", elas não puderam dinamitar aquilo que é imaterial: a cultura popular, que visavam ativamente sufocar com os novos costumes francófilos. Sidney Chalhoub, já vastamente citado neste trabalho, atesta que

> [...] havia uma cultura popular relativamente autônoma, vigorosa e criativa na cidade na época e que, apesar de o projeto de sociedade das classes dominantes cariocas querer se implantar de cima para baixo independentemente da natureza da resposta social a este projeto, o fato é que na prática política real estas classes dominantes não puderam escapar às contingências impostas por uma classe trabalhadora que resistiu tenazmente à tentativa de destruição de seus valores tradicionais (Chalhoub, *op. cit.*, p. 255-256).

Uma das características que podem ser verificadas no atual *ethos* carioca, talvez nascida da sensação de desterritorialização causada pela "era das demolições", é uma tentativa de dar continuidade à manutenção de certas tradições culturais bastante simbólicas por meio da materialidade de espaços significativos que atravessaram o tempo de forma relativamente incólume. Quando por vezes declaram falência um ou outro bar ou restaurante tradicional, após décadas (ou séculos) de serviços prestados, isso é coberto pela imprensa como uma perda para a cultura da cidade — e de fato, o é. Por vezes, no Rio, fecham as portas casas outrora citadas, por exemplo, em sambas de João Nogueira (como o Bar Luiz, no centro, que encerrou suas atividades em 2022)[69] ou frequentadas por Ary Barroso (como o La Fiorentina, que deixou seu célebre endereço no Leme em 2023). Talvez por serem essas tradições cariocas tão importantes para seu povo, e ao mesmo tempo tão passíveis de desaparecerem em um piscar de olhos, é que aquelas que sobrevivem às questões de ordem financeira e à mudança dos tempos tornam-se verdadeiras instituições. E esse é o caso do Trem do Samba. Ele remonta a um episódio centenário, do tempo em que centenas de trabalhadores se acotovelavam por espaço às seis da tarde nos vagões das composições que saíam da Central do Brasil rumo aos subúrbios cariocas. Certo grupo oriundo de Oswaldo Cruz — bairro ainda rural, que começava a se popular naquele momento[70] — se destacava em meio aos demais por trazer em mãos instrumentos musicais, em detrimento das pastas de trabalho vistas aos montes pelo trem. É Lira Neto quem recria a cena, na reconstituição histórica de seu livro *Uma história do samba: as origens*:

> O insólito grupo confluía para o mesmo ponto de embarque: o trem que seguia para Marechal Deodoro e tinha entre suas paradas principais a estação de Oswaldo Cruz, para lá de Quintino Bocaiúva e Cascadura. Às 18h04, pontualmente — o que rendeu à composição o apelido de Seis e Quatro —, o maquinista fazia soar o apito de partida e o comboio rilhava sobre os trilhos. Nesse momento, no interior do vagão, tinha início uma harmoniosa roda de samba.
> Tratava-se do ensaio geral e diário do Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz, agremiação que fazia do Seis e Quatro a sua sede itinerante. Uma forma eficaz e astuciosa de evitarem ser confundidos pela polícia como um bando qualquer de vagabundos, passíveis de ir em cana com base na Lei da Vadiagem. Até prova em contrário, eram todos trabalhadores. Tinham o direito a cair no samba após largar o batente e tomar a condução de volta para casa (Neto, 2017, p. 199-200).

---

[69] "Do Lamas ao Capela, e da Mem de Sá / Passo no Bar Luiz / E no Amarelinho é que eu vou terminar" (*Bares da Cidade*, de João Nogueira e Paulo César Pinheiro, gravada no disco *Vida Boêmia*, de 1978).

[70] "Não havia água encanada, luz elétrica e calçamento. As ruas eram cortadas por valões que dificultavam a passagem dos habitantes, obrigados a se locomover a pé ou a cavalo. O comércio [...] se resumia a alguns armazéns e bares [...]", sendo "contraponto de um centro da cidade que se embelezava em padrões europeus" (Simas, *op. cit.*, p. 46). Além de seu papel expressivo no desenvolvimento do samba e das agremiações carnavalescas, o bairro teria se tornado um dos focos de terreiros de Umbanda e Candomblé após a dispersão da "Pequena África" (*ibid*, p. 46-51).

Esta engenhosa maneira encontrada pelos trabalhadores do Seis e Quatro para tentar burlar a "lei da vadiagem" teria sido fruto da iniciativa de Paulo Benjamin de Oliveira, célebre expoente do chamado "samba batucado" surgido no Estácio (Didier, *op. cit.*) que, naquele momento, ia ganhando tração nos morros e subúrbios de todo o Rio. Oliveira passou à posteridade como Paulo da Portela, e o Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz eventualmente se transformaria na GRES Portela, uma das campeãs mais expressivas dos desfiles carnavalescos cariocas[71]. Eis o registro de um momento emblemático, no qual o samba carioca — após décadas enfrentando preconceito, resistência e perseguição sistemática — começava a se organizar, salientando sua expressividade artística e seu valor cultural. Para citar a psicóloga e militante do Movimento Negro Edna Roland[72], é necessário valorizar manifestações que se remontam dos

> [...] fragmentos de culturas diversas amalgamadas, recriados e que resultaram no que hoje se pode chamar de uma cultura brasileira. Nos misturaram, reprimiram nossos cultos, queimaram documentos. Mas que resultou, é o que de melhor esse país produziu [...] (Roland, 1984, p. 21).

A mistura cultural afro-carioca desaguou nos ensaios encampados por Paulo da Portela, que reverberam até a contemporaneidade. Em sua encarnação atual, o Trem do Samba é uma iniciativa cultural que faz parte das celebrações do Dia Nacional do Samba, comemorado anualmente no 2 de dezembro. Na data assinalada, trens saem da Central do Brasil no indefectível horário de 18h04 e seguem até Oswaldo Cruz. São montados palcos tanto no ponto de partida quanto no destino final para apresentações de samba que dão a tônica da noite; durante todo o percurso, nas composições, rodas de samba que figuram entre as mais conhecidas do Rio de Janeiro animam o trajeto dos passageiros. Para a edição de 2023 do evento, por exemplo, a jornalista Rita Fernandes relatou, ao portal digital da revista VEJA Rio, que os palcos receberiam sambistas conhecidos, do naipe de Martinho da Vila e Noca da Portela, enquanto os trens abrigariam rodas como as do Cacique de Ramos, do bar Bip Bip e do bloco carnavalesco Cordão do Boitatá.

É justamente essa atualização do Trem do Samba para o século XXI, bem como sua simbologia enquanto um elo de ligação entre passado e presente da história do samba carioca, que interessam a Zózimo Bulbul em *Samba no Trem*, curta-metragem que dedica, logo em sua cartela de abertura, a "todos os sambistas, criadores da mais genuína expressão cultural popular carioca", e a Paulo da Portela, em particular.

---

[71] Uma dramatização detalhada do surgimento da agremiação pode ser vista no filme *Natal da Portela* (1988), de Paulo Cesar Saraceni, no qual Paulo é interpretado pelo sambista Almir Guineto.

[72] No texto *Visto por uma militante negra*, crítica para o filme *Quilombo* (1984), de Carlos Diegues, publicada no jornal *Mulherio* em 1984.

Rodado em Mini-DV entre os anos de 1999 e 2003, mas montado apenas em 2005, o filme de Bulbul condensa, em seus dezessete minutos de duração, a experiência de participar desse animado festejo, ao mesmo tempo em que empreende um resgate dos dados históricos relativos àquela comemoração. O faz sobretudo por meio dos depoimentos de figuras de primeira grandeza do samba, como Tia Surica, atual presidente de honra da Portela, e sambistas como Walter Alfaiate e Xangô da Mangueira. A cantora Beth Carvalho, em seu depoimento à câmera de Bulbul, explica que essa repaginação do antigo Seis e Quatro de Paulo da Portela teria começado em 1992, quando o povo de Oswaldo Cruz teria resolvido "resgatar essa ideia do pagode no trem e fazer, todo ano, aqui na Central do Brasil, um trem que para primeiro na Estação Primeira de Mangueira, depois para em Madureira, onde pega a Velha Guarda da Portela e a Velha Guarda da Império Serrano, e termina em Oswaldo Cruz". Na estação da Central do Brasil, Hildmar Diniz, o popular Monarco, constrói a imagem mental: "tinha a Confeitaria Palace ali, a Estrada de Ferro... O Paulo ficava parado ali, a malandragem toda rodeada nele". Afirma, ainda, que a Central seria de fato o local mais adequado para celebrar o samba, "não é em lugares caros, que o samba é pé no chão, o samba não tem dinheiro, o sambista é humilde, é pobre; então não adianta fazer Dia Nacional do Samba no Copacabana Palace Hotel".

A fala de Monarco toca em um ponto sobre o qual vale a pena discorrermos, que é o desse imperativo, por parte de sambistas mais tradicionais — sobretudo aqueles pertencentes às velhas-guardas de suas escolas — de defender vocalmente um samba que não se afastasse de suas raízes populares, que evidentemente remontam às origens afro-brasileiras e à sua disseminação entre a classe trabalhadora; algo enfaticamente defendido, já nos anos 1930, pelo jornalista *Vagalume*. Nei Lopes havia se atentado aos processos de enriquecimento dos sambistas e de transformação das Escolas de Samba em empresas já em seu primeiro livro, *O samba na realidade: a utopia da ascensão social do sambista*, publicado originalmente em 1981[73]. Antes dele, outros compositores expressaram suas inquietações relativas a essa questão. Há em *Tempos Idos*, composição de Cartola em parceria com Carlos Cachaça lançada no disco *Verde que te quero rosa* (1977), um resumo da ópera: "[...] aos poucos, o nosso samba / Sem sentirmos, se aprimorou / Pelos salões da sociedade / Sem cerimônia ele entrou / Já não pertence mais à praça / Já não é samba de terreiro / Vitorioso, ele partiu ao estrangeiro". Em nostalgia semelhante, Nelson Sargento escreveria em *Agoniza Mas Não*

[73] Lopes "atualiza" sua perspetiva, estendendo-a ao século XXI, em diversos verbetes do *Dicionário da história social do samba*, redigido em parceria com Luiz Antonio Simas (Lopes; Simas, 2015). Para uma síntese da questão do ponto de vista sociológico, ver o subcapítulo "Um Exemplo de Degradação", na *Sociologia do Negro Brasileiro* (Moura, *op. cit.*, p. 179-185).

Morre, interpretada por Beth Carvalho no disco *De Pé no Chão* (1978): "Samba, inocente, pé no chão / A fidalguia do salão / Te abraçou, te envolveu / Mudaram toda a sua estrutura / Te impuseram outra cultura / E você não percebeu". Se a princípio, na fusão das sonoridades tipicamente africanas com as influências musicais dos colonizadores provocadas "pela diáspora escravizada", a música negra teria cedido "em parte à supremacia melódica europeia, mas preservando a sua matriz rítmica através da deslocação dos acentos presentes na sincopação" (Sodré, *op. cit.*, p. 25), a partir de sua inserção no mercado fonográfico brasileiro o samba vai, de fato, mudando de formato de uma maneira que resultaria em sua cooptação mercadológica e sua apropriação pelas rádios, pelos intérpretes brancos e pelos ouvintes das classes médias e altas. Já em 1933, *Vagalume* assumia uma posição jacobina ao afirmar que a "morte" de um samba se dá

> [...] no esquecimento, no abandono a que é condenado pelos sambistas que se prezam, quando ele passa da boca da gente da roda para o disco da vitrola. Quando ele passa a ser artigo industrial — para satisfazer a ganância dos editores e dos autores de produções dos outros…
> […] O que for bom e destinado a sucesso, não será gravado na Casa Edison sem o consentimento do consagrado autor dos trabalhos de homens modestos […] (Guimarães, *op. cit.*, p. 38-35).

Falemos melhor sobre a questão: até meados dos anos 1910, as tentativas preliminares de inserção de sambas na indústria do disco eram tímidas e pouco expressivas, e estes costumavam ser publicados sob os rótulos de polcas ou tangos. As rodas de samba ainda encontravam-se majoritariamente restritas aos terreiros de casas como a de Tia Ciata, na qual teria sido concebida uma composição de criação coletiva, com letra e melodia partindo de cantos tradicionais que foram sendo complementadas por colaborações de diversos dos *bambas*[74] da época. Conhecido como "Ronceiro" ou "Roceiro", o samba foi registrado na Biblioteca Nacional em 1916 por um dos *habitués* do terreiro de Ciata, o violonista Ernesto Maria dos Santos, popularmente tratado por Donga, como se fosse de sua exclusiva autoria; posteriormente uma parceria seria concedida ao jornalista Mauro de Almeida, a quem foram atribuídos os versos da letra. "Roceiro" entrou para a história como *Pelo Telefone*, comumente celebrado enquanto o primeiro samba gravado em disco no Brasil, publicado pela também pioneira gravadora Casa Edison[75], e se tornou um fenômeno jornalístico e popular em sua época. Boa parte do que é discutido e escrito sobre *Pelo Telefone* acaba se prendendo ao caráter anedótico de sua letra e às polêmicas ao redor de sua disputada autoria, mas para os

[74] O *Dicionário da história social do samba* define o termo *bamba* como "qualificativo do sambista virtuoso e, outrora, destemido. Do quimbundo *mbamba*, 'proeminente'" (Lopes; Simas, *op. cit.*, p. 31).
[75] O primeiro fonograma de *Pelo Telefone* apresentava o intérprete Bahiano, acompanhado por orquestra. Gravado pela Casa Edison em 1916, foi lançado em disco de cera pela Odeon no ano seguinte.

propósitos deste trabalho, nos parece mais oportuno ressaltar seu papel em adequar o samba aos expedientes do formato da canção. No ancestral samba de partido alto, despreocupado com as convenções estruturais europeizantes, os versos "fixos" da composição eram intercalados com improvisos dos solistas, rápidos no pensamento e desenvoltos no versejar — o que seriam algumas das "principais características da música negro-brasileira" (Sodré, *op. cit.*, p. 58). Prossegue Muniz Sodré:

> De fato, antigamente, os sambistas compunham só uma primeira parte da canção (samba-de-primeira-parte), reservando à *segunda* um lugar de *resposta* social: ora o improviso na roda de samba, ora o improviso dos *diretores de harmonia* na hora do desfile da escola.
> Essa troca, permitida pela estrutura tradicional (negra) do samba, foi anulada pela intensificação capitalística da forma/disco e do samba-enredo, que impõe peças prontas e acabadas [...] (*ibidem*).

Essa apropriação de uma criação coletiva por um indivíduo que almeja registrá-la em sua autoria, granjeando para si os créditos de composição e os potenciais lucros da publicação fonográfica da canção, é sintetizada por uma máxima atribuída a José Barbosa da Silva, o Sinhô, que teria roubado uma composição de Heitor dos Prazeres e lucrado com ela na ocasião do Carnaval de 1927 (Neto, *op. cit.*, p. 160-161): "Samba é como passarinho, é de quem pegar primeiro". Está aí, exposto, um processo de mudança na música popular brasileira que também pode ser comparado ao processo de adequação da população negra aos expedientes da vida urbana em meio à modernização da cidade do Rio: o samba deixava de ser uma manifestação cultural coletiva restrita a um momento de lazer para se tornar um filão comercial a quem mais rapidamente o registrasse, e o indivíduo percebia que era preciso abrir mão do caráter generoso, despretensioso e comunitário de sua cultura originária para pensar de forma fria, egoísta e com a cabeça no lucro que é míster do capitalismo nas grandes cidades. Em 1933, com as rádios e vitrolas à pleno vapor e o plágio correndo solto entre o *métier* dos sambistas, *Vagalume* alertava que "o Rio de Janeiro é o *paraíso das águias*, e em cada esquina há dez esperando um 'tolo'..." (Guimarães, *op. cit.*, p. 148).

Os sambistas e intérpretes como os que aparecem no *Samba no Trem* de Zózimo Bulbul não chegam a clamar por um total retorno à forma do samba anterior à canção e ao advento do disco, como sonhado por *Vagalume*. Possivelmente tateiam em sua defesa ao samba "puro", como Ataulfo Alves, que em *De janeiro a janeiro* (letra de 1969) confessa: "Esse samba / que se canta hoje em dia / Tem, de fato, melodia / mas não tem o que eu queria / Quero samba / com pandeiro e reco-reco / Samba pra ser samba mesmo / Tem que ter teleco-teco". Talvez sejam conciliadores à moda de Paulinho da Viola, em *Argumento* (letra de 1975): "Tá legal, eu aceito o argumento / Mas não me altere o samba tanto assim". Em

última análise, temos no discurso que é registrado pelo filme de Bulbul uma preocupação em manter o caráter urbano-popular do samba carioca, em lutar por sua permanência no espaço de convivência público que é a rua, nos espaços transitórios como as estações de trem, ante um processo de elitização da música e dos espaços destinados às suas apresentações que é promovido, cada vez mais, pelo mercado fonográfico e pela indústria de diversões. Hoje, sambistas de renome apresentam-se em festivais de fama internacional para um público invariavelmente filtrado pelo recorte financeiro dos que podem custear a ida a um evento desse porte, ou em clubes cuja entrada se dá mediante ingresso pago; mesmo apresentações nas quadras de escolas de samba em datas tão significativas à cultura popular carioca, como o dia de São Jorge, por vezes são restritas aos pagantes. Evidentemente, esse tipo de contradição torna-se inevitável a partir do momento em que o sambista, ou o intérprete do samba, assume tal posição enquanto uma profissão dentro da lógica capitalista de mercado de trabalho — algo que foi deflagrado por pioneiros como Donga e Sinhô, nas décadas de 1910 e 1920, e talvez tenha atingido seu apogeu cem anos depois, em um momento no qual as vendas de discos deixam de oferecer uma receita substancial aos artistas, em decorrência da soberania das plataformas digitais de *streaming*, e estes passam a depender cada vez mais de apresentações ao vivo para fazer sua féria.

O Trem do Samba do dia 2 de dezembro e o *Samba no Trem* de Zózimo Bulbul são monumentos a um outro tempo, no qual a relação entre sambista, samba e população era muito mais próxima e menos mediada pela desigualdade do capitalismo urbano e pelas leis do mercado; uma janela, no presente, aos princípios das culturas afro-brasileiras do passado; um resgate de uma tática de resistência à "lei da vadiagem" levada a cabo por trabalhadores durante o processo de modernização de uma cidade que hoje, cada vez mais, parece preocupada em *commoditiezar* os aspectos tradicionais de sua cultura. A contínua existência desse pagode no trem, que ocorre todos os anos desde 1992, celebrando um fato histórico que remete aos anos 1920, é uma verdadeira anomalia na atual conjuntura urbana carioca, na qual a prefeitura promove a gentrificação do bairro da Saúde e as escolas de samba transformam-se em grandes negócios. Uma anomalia que, com todas as suas contradições urbanas, tem tudo a ver com o Rio de Janeiro.

1.4. Considerações sobre a obra de Zózimo e o Rio de ontem e de hoje

Praticamente todo o trabalho de Zózimo Bulbul como cineasta foi dedicado, de uma forma ou de outra, a colocar os povos negros, suas culturas e suas questões em lugar de

destaque, tanto em discurso quanto em imagem. Sua produção fílmica acabou não sendo quantitativamente tão extensa, e é composta majoritariamente por filmes de curta ou média metragem que jamais lograram exibição em circuito comercial — lê-se, fora das mostras, festivais, homenagens e das próprias edições do Encontro de Cinema Negro (discorreremos sobre isso em maior nível de detalhe nos capítulos subsequentes). A maior parte de suas fitas ainda carece de ser descoberta por um público mais amplo. O que temos nelas são produções que, independente do suporte nas quais foram filmadas, de seus valores de produção ou de sua veiculação em circuito, buscavam tirar a imagem do negro brasileiro das senzalas dos filmes de época, do estereótipo cômico das chanchadas ou do papel alegórico e instrumental que representava nas fitas do Cinema Novo (em algumas das quais o próprio Bulbul participara como ator). Trabalhos como *Pequena África, República Tiradentes* e *Samba no Trem* exploram outras sensibilidades, e debruçam-se sobre a história do negro no Brasil (e particularmente no Rio de Janeiro) de forma muito original.

O recorte empreendido por este capítulo almeja buscar, nas três obras aqui tratadas, uma perspectiva possível para o papel ocupado pela população afro-brasileira durante o processo de modernização da então capital federal brasileira. Por meio da análise fílmica, mas talvez sobretudo da intertextualidade multidisciplinar com as leituras relativas à história do Rio de Janeiro e com a música (nominalmente o samba), traçamos uma espécie de "linha do tempo" na qual está situada o negro no microcosmo carioca do pós-abolição: conforme discutimos em *Pequena África*, começa se fixando na zona do porto, se defendendo através de trabalhos autônomos e praticando, na intimidade do lar, o samba e o culto aos Orixás; em *República Tiradentes*, o vemos já ocupando espaços públicos, tornando-se urbano por excelência e exercitando sua sociabilidade através da criação de irmandades e do firmamento de instituições; com *Samba no Trem*, por fim, chegamos à contemporaneidade por meio do reconhecimento, no presente, da força cultural afro-brasileira no resgate de uma imagem do passado: a dos trabalhadores pretos, escanteados aos subúrbios por uma sucessão de administrações que os queria longe da região central da cidade, trazendo seu samba para dentro do transporte público, confrontando a "lei da vadiagem" e dando origem ao que, um século depois, seria visto como tradição. Eis o que, para os propósitos deste trabalho, entendemos como uma verdadeira "rapsódia afrocarioca": uma narrativa épica, permeada por reviravoltas e deslocamentos e embalada pela presença constante da música, que transpõe à tela os costumes de uma população e imortaliza suas manifestações linguísticas, religiosas e culturais. Destacar esse *corpus* fílmico enquanto uma rapsódia possível não é meramente limitar Zózimo Bulbul a um papel de rapsodo (que, se pensado livremente, não deixa de ser

um proto-cineasta), mas entender que é possível visualizar uma unidade temática e estilística que une os três filmes e extrair, deles, muito mais do que pode saltar à primeira vista. Funcionam, para todos os efeitos, como uma "trilogia involuntária".

Em uma tentativa de enriquecer esse panorama, buscamos apresentar uma visão sobre os espaços que eram ocupados pela população afro-brasileira carioca entre a segunda metade do século XIX e os últimos anos da década de 1920 — período no qual, a rigor, foram levadas à cabo boa parte dos bota-abaixos, das reformas urbanas e arquitetônicas e do projeto civilizacional que tinham por objetivo "modernizar" o Rio à imagem e semelhança de Paris. Para parafrasear o pesquisador e poeta Edimilson de Almeida Pereira, o sujeito dessa rapsódia afrocarioca estava ao centro de "um cenário dinâmico no qual a reorganização social do sujeito afro-descendente" encontrava-se "tensionada por diferentes modulações de tempo, espaço, gênero e classe social" (Almeida, 2022, p. 27). Se o negro era visto, nesse contexto, praticamente como um inimigo público, tendo seus terreiros invadidos, seus instrumentos musicais apreendidos e seus corpos jogados na cadeia, ele ainda assim jamais abaixou a cabeça para esses aparatos repressivos. Como colocam Nilton Campolino e Tio Hélio, no samba *Delegado Chico Palha*: "A curimba ganhou terreiro, o samba ganhou escola"; as formas de conhecimento afro-brasileiras enraizaram-se no Rio à revelia das tentativas de refreá-la, tornando-se componentes culturais expressivos para a cidade. Evidentemente, essa cultura preta brasileira não chega a ocupar, hoje, um espaço hegemônico: prefeituras seguem desapropriando o casario tradicionalmente ocupado por comunidades quilombolas para erguer pontos turísticos gentrificados; as escolas de samba hoje são grandes filões comerciais que estão entremeados por outros interesses; os terreiros de religiões de matriz africana seguem sendo invadidos por extremistas e os praticantes da Umbanda e do Candomblé, vítimas de racismo religioso e, mesmo, de violência física direta[76]. Se muito mudou no Rio entre o período abordado pelos filmes de Bulbul e o presente momento, ao mesmo tempo algumas questões permanecem quase inalteradas; a cidade muda, atualizam-se os dilemas, mas continuam os problemas.

Situando os filmes de Bulbul nessa linha do tempo, é possível ver a população negra como, à sua maneira, um dos artífices involuntários do processo de modernização do Rio de Janeiro, e o próprio desenvolvimento de sua cultura enquanto a semente de um modernismo que se opunha a um "modernismo oficial" culturalmente extrativista — que, para o

[76] Já em 1988 Clóvis Moura pontuava, no subcapítulo "Aculturação Substitui a Luta de Classes" da *Sociologia do negro brasileiro* (2019 p. 73-83), que "a aculturação nada tem a ver com os mecanismos impulsionadores da dinâmica social nem modifica, no fundamental, a posição de dominados dos membros da cultura subalternizada" (p. 74).

historiador Leonardo Affonso de Miranda Pereira, fazia “das culturas negras a matéria-prima para uma nova concepção de brasilidade forjada de cima para baixo” (Pereira, 2013, p. 275) — e deságua em uma contemporaneidade que, enfim, reconhece o devido valor na “matéria-prima” e em seus artífices. Elisa Larkin Nascimento, presidente do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO), pontua em seu prefácio para a peça *Sortilégio* (publicado para a reedição de 2022), de Abdias Nascimento que:

> A modernidade testemunha uma certa atenção para a alteridade subordinada, a ser registrada e interpretada pela criação artística e intelectual autorizada: ocidental e branca. Nesse sentido, criadores como Lima Barreto e iniciativas como Os Oito Batutas e o TEN [Teatro Experimental do Negro], protagonizadas pelos próprios subordinados, seriam excluídos ou teriam pouco espaço no modernismo. Lima Barreto foi chamado de pré-moderno. A arte moderna de artistas negros era considerada primitiva, naïf, folclore, artesanato ou mero registro etnográfico. A contemporaneidade se constrói e se caracteriza, me parece, pela afirmação das vozes sufocadas pela hegemonia ocidental ao assumir a própria fala (Nascimento, 2022, p. 14).

A exploração das contradições urbanas em meio a um período de expansão e desenvolvimento do Rio de Janeiro é apenas uma das muitas entradas interessantes oferecidas pela filmografia de Zózimo Bulbul enquanto diretor, virtualmente desconhecida para além de *Alma no Olho* e *Abolição* — filmes que, a duras penas, passaram de certa forma a integrar o “cânone” do cinema brasileiro e são hoje vistos como precursores de um “cinema negro” (nos parece menos limitador falar em “cinemas negros”, uma vez que estes não são unos e nem seguem uma “linha evolutiva” perene) no país. Ainda assim, uma obra riquíssima nas possibilidades de estudo que disponibiliza àqueles que estiverem dispostos a explorá-la, como aqui tentamos fazê-lo.

2. ATOR, CINEASTA, AGITADOR CULTURAL E PENSADOR: REPASSANDO E REPENSANDO A VIDA E OBRA DE ZÓZIMO BULBUL ENTRE OS ANOS DE 2002 E 2010, COM BASE NO *JORNAL DO BRASIL*

Moro na roça, iaiá
Eu nunca morei na cidade
Leio o jornal da manhã
Pra saber das novidades

(Xangô da Mangueira e Zagaia, *Moro na roça*)

2.1. Uma breve história da "folha popular"

Ao longo de todo o século XX, o *Jornal do Brasil* firmou-se como uma das folhas mais importantes (e de maior circulação) do país. Com sede no Rio de Janeiro, a publicação diária passou a ser gradualmente conhecida por seu substancial caderno de cultura, o Caderno B, que granjeou para si tamanha notoriedade a ponto de ser até citado em letras de música popular[77].

Um bom resumo sobre o surgimento do matutino, a definição de sua linha editorial e a formação de seu público-alvo é feito pela historiadora Isabel Lustosa, em uma nota de rodapé para a edição do romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto — já mencionado neste trabalho —, publicada pela Penguin Classics Companhia das Letras:

> O *Jornal do Brasil* foi fundado em 1891 por um grupo de monarquistas e foi, nos primeiros anos de sua história, um jornal essencialmente conservador e voltado para as elites. Fechado durante o governo Floriano Peixoto, […] voltou a circular em 1894 totalmente modificado. A partir daí, essencialmente voltado para as classes populares, passou a ter como principal característica ostentar a página de anúncios populares como capa (Lustosa, 2025, p. 100).

Definido no livro de Barreto como uma "folha popular", o *Jornal do Brasil* dos anos 1900 trazia até mesmo os resultados diários do jogo do bicho — em uma seção pitorescamente nomeada "Joaninha" (Barreto, 2025, p. 114; Lustosa, *op. cit*., p. 114). No mundo das personagens que discutimos ao longo dos últimos capítulos, o jornal chega a ser mencionado em certos episódios por Francisco Guimarães, o *Vagalume*, que iniciou sua carreira jornalística na própria redação do JB (Pereira, *op. cit.*, p. 279).

Em uma das histórias que relata em seu livro *Na roda do samba*, o jornalista — *habitué* tanto das atribuladas redações de jornal quanto dos morros nos quais corria solto o

---

[77] "Mas eu de sambista / Tive que ser jornalista / Pra me valorizar / (passei no tal vestibular) / E agora veja só você: / Trabalho no Caderno B / Critico samba popular" (*Malandro J.B.*, de Nei Lopes e Renato Barbosa, gravada por João Nogueira em 1977 para o disco *Espelho*).

partido alto — fala sobre um certo 15 de novembro, sem mencionar o ano, no qual uma festa de aniversário do *Jornal do Brasil* teria se estendido madrugada adentro. Tendo sido "encarregado do menu e como tal, àquela hora — três da madrugada —," *Vagalume* teria proposto, aos tantos *doutores de anedota e de champanhota*[78] presentes na celebração, uma visita ao "restaurante ao ar livre da tia Tereza, em frente à Igreja do Rosário, o que foi unanimemente aprovado" — com o dito restaurante ao ar livre sendo, é claro, o tradicional tabuleiro de uma baiana do centro do Rio (Guimarães, 2023, p. 96-97). O cardápio de Tereza é relatado em requintes de detalhe: entre as inúmeras opções, destacava-se o "*prat du jour*: angu à baiana. Nas sextas-feiras e na quinta-feira santa, o angu era substituído pelo vatapá ou caruru de peixe" (*ibid*, p. 95) (e é oportuno frisar que a culinária baiana também há de ser incluída entre as tantas formas de conhecimento afro-brasileiras elencadas e discutidas por este trabalho). A algazarra foi tamanha ao redor do "restaurante", em plena madrugada, que uma patrulha policial próxima acionou o delegado local para encerrar as atividades de Tereza. O *majorengo*[79] surpreendeu-se "quando lá chegou, como verdadeiro espanta patrulha", e foi recebido com uma salva de palmas pelo "*Jornal do Brasil* em peso" (*ibid*, p. 98-99), fazendo-o desistir de apartar o tabuleiro da baiana e se tornando, em verdade, mais um cliente — em uma das muitas demonstrações de como, por vezes, a adesão de certos expoentes das elites política e intelectual "blindavam" momentaneamente as práticas culturais afro-cariocas[80]. A madrugada teria terminado com os remanescentes da farra que não precisavam abrir a redação pela manhã juntando-se para cantar um samba associado ao periódico nos sábados de carnaval, "quando um cordão dos subúrbios ia buscar o estandarte exposto no *Jornal do Brasil: Viva Iaiá / Viva Cecy / Viva a redação / Do Jorná do Brasí*" (*ibid,* p. 99-100).

Em outro episódio (muito menos saboroso, mas talvez mais colorido), Guimarães registra, em 1928, a existência de um *bamba* octogenário, João Bemol, que trabalhava como lustrador e cuja "arma predileta era um grande compasso que trazia sempre na mão direita, embrulhado num *Jornal do Brasil*"; atestado da circularidade do matutino até mesmo entre a dita malandragem (o que mostra-se de acordo com o perfil popular da folha, apontado por

---

[78] Referência à letra de *Café soçaite*, obra de Miguel Gustavo — um compositor "da zona sul" carioca que redigia "sambas bem-humorados e quase sempre centrados na crítica de costumes" (Lopes; Simas, 2015, p. 43) — e gravado em 1955 pelo cantor Jorge Veiga: "Doutor de anedota e de champanhota / Estou acontecendo num *café soçaite* […]".

[79] Gíria utilizada, à época, para designar delegados de polícia (Pereira, *op. cit.*, p. 337).

[80] Em depoimento colhido de "Antônio", homem negro tarimbado nas manifestações religiosas de matriz africana vigentes no Rio antigo, João do Rio registra que "há homens importantes que devem quantias avultadas ao alufás e babalaôs que são grau 32 da Maçonaria" (Rio, *op. cit.*, p. 8), cronicando as relações veladas entre estratos sociais e étnicos distintos, às escondidas do poder oficial e das políticas de repressão.

Lustosa e Lima Barreto) — talvez com algo de amuleto da sorte, uma vez que o brigão "nunca experimentou uma derrota!" (*ibid*, p. 45).

Se passamos boa parte das últimas páginas discorrendo sobre o Rio de Janeiro entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX — justamente o período no qual o JB surge e passa a ser carregado pela mão direita infalível de João Bemol, enquanto seus diretores degustam os quitutes do tabuleiro da baiana — daremos agora um verdadeiro salto no tempo, para um momento no qual a publicação já chegava às bancas há mais de cem anos e, por vezes, dedicava algumas de suas páginas ao cineasta que temos por objeto nesta dissertação. Tomaremos, a seguir, a folha como base de uma investigação profunda sobre a maneira como Zózimo Bulbul era percebido pela intelectualidade e pela imprensa cariocas ao longo de um período que vai de 2002 a 2010. A escolha do veículo não se deu por acaso, amparando-se em dois pontos anteriormente estabelecidos: a ampla circulação popular do JB, inclusive entre gente ligada ao universo do samba, e a solidez editorial de seu caderno de cultura. O recorte temporal de nossa investigação tampouco é gratuito: em 2002, encontramos nas páginas do JB as primeiras menções a exibições públicas de *Pequena África*; já o ano de 2010, além de assinalar o lançamento de *Renascimento Africano*, é marcado pelo fim da publicação impressa do *Jornal do Brasil* e, de certo modo e por conseguinte, o fim de uma era para o jornalismo cultural brasileiro. Através do levantamento realizado para a redação deste capítulo, verificamos a presença de 71 menções a Zózimo Bulbul nas páginas do JB entre 25 de abril de 2002 e 27 de agosto de 2010[81].

Para a concepção deste capítulo, tomamos por base a metodologia utilizada por Paulo Emílio Sales Gomes em sua célebre tese de doutorado, posteriormente publicada em livro pela Coleção Estudos da editora Perspectiva, *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (1974). Evidentemente, não nos propomos a seguir à risca o processo de trabalho de Paulo Emílio (por ser este um capítulo de escopo muito menor, e por não almejarmos fazer aqui uma reconstrução histórica da cidade do Rio de Janeiro como o autor faz de Cataguases — já empreendemos tarefa análoga, ainda que mais modesta, no primeiro capítulo desta dissertação). Nosso propósito tampouco seria o de equiparar as duas metodologias em suas totalidades (afinal, a pesquisa de Paulo Emílio foi realizada em um período anterior aos *softwares* de reconhecimento de caracteres e às hemerotecas digitais, tornando seu processo de leitura muito mais laborioso). Se o trazemos à baila como uma livre inspiração, é para

[81] Pesquisa viabilizada graças à disponibilidade do acervo do Jornal do Brasil para acesso virtual pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Estão relacionadas, nas referências bibliográficas desta dissertação, as matérias, entrevistas, artigos e colunas publicados no JB que são mencionados diretamente ao longo do texto.

utilizar sua metodologia como um farol para o estudo e o possível entendimento de um cineasta por meio do ato de se "ler metodicamente" (Gomes, 1974, p. 2) uma determinada publicação; lá a *Cinearte*, aqui o JB.

2.2. Mapeando o JB

Encontramos o nome de Zózimo Bulbul pela primeira vez nas páginas do *Jornal do Brasil* no século XXI sendo citado na qualidade de intérprete. Esta é a faceta do trabalho de Bulbul que mais irá se mostrar presente no impresso ao longo dos primeiros anos do período analisado: a do pioneiro ator negro que participou de filmes do Cinema Novo e representou um protagonista de telenovela em um momento no qual tal posição ainda era majoritariamente relegada aos artistas brancos.

Diz o cineasta Sylvio Back, em uma coluna que marca a primeira citação a Bulbul encontrada por nossa pesquisa, que o ator, ao lado de nomes como Waldyr Onofre, Grande Otelo, Antonio Pitanga, Ruth de Souza e Luísa Maranhão, faria parte de um panteão de "clássicos" da interpretação negra no Brasil, que "quando não são apenas personagens na sombra, escalados para a 'senzala' da trama, tanto no cinema, como na televisão e no teatro", estariam relegados a uma invisibilidade "aterradora num país onde a maioria da população tem os dois pés, o coração e a alma na África" (Back, 2002, p. 9). O texto, que tem como assunto o filme *Cruz e Sousa – O poeta do desterro* (1999), de Back, o cita como integrante da programação do Afrofest – 1º Festival de Cinema Afro-Americano e Brasileiro, sediado pelo Cine Odeon Petrobrás entre abril e maio de 2002. Se a presença de um cineasta branco como Back em um evento assim denominado pode parecer estranha ao leitor contemporâneo, é importante lembrá-lo que, durante boa parte da história do cinema brasileiro, rubricas como "cinema negro" eram muito mais associadas à produção de diretores brancos interessados no "assunto negro" (Como Antunes Filho, Diegues, o próprio Back etc.) do que a filmografias efetivamente encampadas por realizadores pretos ou pardos — minoria absoluta nas cadeiras de direção de *sets* de filmagem brasileiros durante boa parte da história de nossa cinematografia (retomaremos este assunto, com maior desenvoltura, no terceiro capítulo desta dissertação). Ademais, haviam de fato realizadores "afro" no Afrofest: quando prosseguimos a leitura para as edições seguintes do JB, naquele período do ano de 2002, logo descobrimos que *Abolição* — o ambicioso documentário que discorre sobre o estado das coisas entre o povo negro brasileiro 100 anos após a abolição oficial da escravatura, dirigido pelo mesmo Zózimo Bulbul que é citado *en passant* por Back enquanto ator — compunha a programação

do evento, sendo exibido em duas sessões: na quarta-feira 1 de maio, a partir de 20h, e na sexta 3 de maio, a partir de 15h.

No decorrer dos meses seguintes de 2002, nos deparamos com duas homenagens a Bulbul acontecendo no Centro Cultural José Bonifácio, no bairro da Gamboa. A primeira delas, marcada para o dia 12 de julho, é noticiada pelo JB salientando a participação do homenageado na telenovela *Vidas em conflito* (1969)[82], na qual teria sido o primeiro protagonista negro de um folhetim televisivo no Brasil, contracenando com a *diva* Leila Diniz. A segunda, mais substancial, foi uma exposição intitulada "Um olhar preto – O cinema de Zózimo Bulbul", que celebrava seus 40 anos de carreira e o reverenciava enquanto "personagem marcante do Cinema Novo" e "referência da presença do negro nas artes cênicas brasileiras". A exposição ocuparia o Centro Cultural José Bonifácio entre o supracitado 12 de julho e 21 de setembro, e o grande destaque estaria para uma sessão, às 19h da noite de abertura, do curta-metragem *Pequena África* (no que seria possivelmente sua primeira exibição pública)[83], que retrata justamente a Gamboa onde a exposição encontrava-se sediada. O Centro Cultural José Bonifácio — atual Museu da História e Cultura Afro-Brasileira (MUHCAB) — era um espaço extremamente ativo à época, com programação que visava sobretudo oferecer mostras e exposições relativas à preservação da cultura negra; Bulbul marcou presença no local novamente alguns meses depois, em dezembro de 2002, quando participou de uma série de debates "discutindo a presença do negro no cinema e suas manifestações culturais". Entre os demais convidados, Waldyr Onofre e Léa Garcia. "Quem aparecer por lá", frisa o JB, "também vai ganhar pipoca e refrigerante". Um programa assaz apetitoso.

2.3. As flores em vida

Para além de notícias que dizem respeito a homenagens e participações em debates, verificam-se algumas citações ao nome de Bulbul nos primeiros anos da década de 2000, seja no Caderno B ou nas seções dedicadas à programação cinematográfica da semana, majoritariamente sendo relacionado nas fichas técnicas de elenco de filmes que estavam sendo reprisados na televisão (como *A Guerra dos Pelados* [1970], de Sylvio Back), exibidos em Cinematecas (como *Compasso de Espera* [1973], de Antunes Filho) ou estreando no

[82] Bulbul fala em detalhes sobre sua participação na produção, comandada por Teixeira Filho e exibida pela hoje extinta TV Excelsior, no depoimento ao livro *Uma alma carioca* (*apud* De; Vianna, *op. cit.*, p. 26-29).
[83] Verifica-se, em *Uma alma carioca*, uma fotografia de Bulbul com o cineasta Ari Cândido no que é legendado como o "lançamento" de *Pequena África* no Cine Odeon, datada simplesmente com o ano de 2002, sem dia ou mês (De; Vianna, *op. cit.*, p. 48).

circuito comercial (como *O veneno da madrugada* [2006], de Ruy Guerra, no qual seu desempenho como intérprete chega a ser brevemente elogiado na crítica dedicada ao longa); se tanto, é mencionado em textos relativos a filmes que o abordam enquanto personagem histórico, como *A negação do Brasil* (2000), de Joel Zito Araújo[84]. Nessas tantas ocasiões em que o Zózimo Bulbul ator e diretor não se encontra em destaque, vale frisar aquelas em que seu nome aparece em meio a movimentos coletivos, como em junho de 2003, quando foi divulgado um abaixo-assinado no qual mais de cem profissionais do setor da cultura exigiam uma cota de 30% que garantisse a participação de artistas negros no audiovisual brasileiro — movimentação que salienta a agência de Bulbul enquanto um sujeito politicamente ativo para além do interesse estético/temático de seus filmes; característica que se mostraria com ainda mais força ao longo dos anos seguintes, sendo sempre documentada pelas páginas atentas do *Jornal do Brasil*.

Nelas, os trabalhos de Zózimo Bulbul como intérprete e cineasta seguiram sendo reverenciados, como verifica-se em uma nota publicada na seção do JB assinada por Ricardo Boechat, em setembro de 2005, na qual consta que o artista seria "homenageado dia 12, em Salvador, pela contribuição de seus filmes à valorização da cultura negra no país". Gilberto Gil, então Ministro da Cultura, estaria presente no evento para entregar a Bulbul "uma placa de bronze" e anunciar "a conclusão, pela Fundação Palmares, da digitalização de todos os filmes do cineasta" (Boechat; Herdy, p. 7). Temos aqui uma notícia importante do ponto de vista da preservação fílmica, e também da análise de Bulbul enquanto personagem em meio à história do cinema brasileiro: já em 2005, sua obra diretorial era considerada suficientemente significativa e importante para ser objeto de uma digitalização completa empreendida por uma entidade filiada ao Governo Federal. À primeira vista, a impressão que fica é a de que o cineasta desfrutava de um prestígio raro não apenas entre os expoentes dos cinemas negros brasileiros, como entre os cineastas do país, como um todo: escassos são os casos de diretores cuja obra (até então) completa mostrava-se (ou mesmo mostra-se, atualmente) digna de um aporte governamental integral para sua restauração ou digitalização, sem articulações com fundos advindos de entidades privadas. Particularidades relativas a esta questão podem ser discutidas, com maior propriedade, pelos profissionais ou estudiosos do subcampo da preservação cinematográfica: para todos os efeitos, o que nos interessa aqui é que — segundo

[84] Documentário que discorre sobre a participação de intérpretes negros nas telenovelas brasileiras produzidas entre as décadas de 1960 e 1990, nas quais eram comumente relegados a personagens escravizados, subservientes ou a papéis menores, como um todo. O filme é um desdobramento da tese de doutorado homônima de Joel Zito Araújo, defendida em 1999 na USP e publicada como livro no ano seguinte.

a versão do JB — Bulbul estaria sendo tratado de maneira diferenciada, como se sua obra e sua figura já fossem identificados como sendo dignos de atenção.

Tal tratamento, na realidade, não parece ter surgido de um prestígio pregresso por parte do cineasta, estando muito mais ligado a uma demanda surgida da urgência de uma eventualidade relativa à saúde de Bulbul do que a uma oferta espontânea da Fundação Palmares ou do MinC. Ruth Pinheiro, que viria a tornar-se uma das co-fundadoras do Centro AfroCarioca de Cinema, detalha os bastidores da digitalização dos filmes de Bulbul pela Fundação Palmares em um depoimento dado aos pesquisadores Roberto Borges e Samuel Oliveira, em 2018 — o que nos permite fazer um breve desvio daquilo que está estritamente relatado pelo *Jornal do Brasil*, à guisa de construir uma visão mais completa sobre a situação e, por conseguinte, pintar um retrato com mais nuances de nosso objeto de pesquisa e de sua trajetória pessoal e profissional:

> [...] Um dia, eu estou lá no Cadon[85], aí me liga o Gatto Lasser: "Ruth, você sabia que o Zózimo tá muito mal?"; eu falei "Que isso…" [...] era o Hospital dos Servidores, ele estava lá. [...] Aí eu falei assim: "Eu vou ligar pra [Biza Vianna], me dá o telefone dela aí que eu vou ligar. Aí, liguei e falei assim: "O que que houve, você tá precisando de alguma coisa?". "Eu tô desesperada, o Zózimo vai morrer e os filmes dele ninguém sabe onde estão, eu não sei o que eu vou fazer pra preservar a memória desse homem; já imaginou se esse homem morre esquecido?". Ela falando desesperada. "Eu vou aí conversar com você, vamos ver o que que a gente pode fazer". Aí, marcou um dia, veio conversar, eu falei assim: "Olha, eu soube que tem uns filmes do Zózimo no CTAv [Centro Técnico de Audiovisual]. Os filmes dele estão lá?". Aí, liguei para o presidente da Fundação Cultural Palmares, que era o professor Ubiratã de Castro nessa época: "Olha, eu não tenho muito recurso, mas eu tenho 50 mil. Se vocês conseguirem fazer alguma coisa com 50 mil [...]. O que eu tenho, que eu posso disponibilizar, que é a sobra dos meus recursos, é 50 mil reais. Me manda o projeto semana que vem, segunda-feira" e "Vocês têm a documentação toda?", "Tem", "Tá tudo em dia?", "Tá", "Tá, manda aqui que eu vou correr com isso pra poder ter o recurso disponibilizado". Aí, nós aceitamos... A Biza tinha muita experiência com negócio de cinema, ela sabia tudo; fomos procurando a [...] coordenadora do CTAv, a Vanda. A Vanda rapidamente achou o *Abolição*, achou os curtas-metragens, então, fizemos o primeiro projeto que foi "Cinema Negro – Zózimo Bulbul". Nós tentamos recuperar [os filmes]. (Pinheiro *apud* Borges; Oliveira, 2022, p. 223-224).

Toda a movimentação feita por Pinheiro e Vianna não é mencionada pelo *Jornal do Brasil*, mas mostra-se vital para que possamos pontuar — sobretudo hoje, que Bulbul ocupa uma posição algo cristalizada no imaginário dos cinemas negros brasileiros — que a preservação e difusão de sua obra não foi um processo natural, e sim fruto dos esforços daqueles e daquelas que lhe eram próximos e possuíam preocupação legítima com a

[85] O Centro de Apoio ao Desenvolvimento Osvaldo dos Santos Neves é ONG criada em 1998 por uma série de "profissionais afro-brasileiros, que desde 1988 trabalham juntos no movimento negro e em instituições de direitos humanos, [...] com foco na eliminação da discriminação racial, difusão da cultura afro-brasileira, capacitação profissional e a inclusão da população afro-descendente nos vários setores da sociedade brasileira", conforme a nota sobre seu histórico de fundação presente no portal <cadonbr.org>.

manutenção de seu legado. Esse reconhecimento por parte do Governo Federal, materializado no gesto da Fundação Palmares e do Ministério da Cultura, atendendo aos apelos de Biza Vianna e Ruth Pinheiro, evoca de certa forma a satisfação ao pedido feito pelo eu-lírico do velho samba de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito, *Quando eu me chamar saudade*: "Me dê as flores em vida / O carinho, a mão amiga / Para aliviar meus ais / Depois que eu me chamar saudade / Não preciso de vaidade / Quero preces e nada mais". Falecido oito anos após a digitalização do que era, até o momento, sua filmografia completa, Bulbul pôde receber as flores em vida — privilégio do qual nem todos os cineastas desfrutam, sobretudo aqueles que encampam um cinema contra-hegemônico.

Voltemos à "folha popular". No mesmo mês em que chegavam às bancas as notícias sobre a digitalização da obra de Bulbul, encontramos nas páginas do JB uma menção ao que poderia ser uma primeira sessão pública de *Samba no Trem*, listado na seleção de filmes inéditos a serem exibidos pela Mostra Internacional do Filme Etnográfico. Sediado no Rio, o evento começaria na quarta-feira, 18 de setembro, com sessões no Museu do Folclore, no Museu da República, no SESC Flamengo e no Memorial Getúlio Vargas. *Samba no Trem* seria exibido na mostra a partir das 18h da sexta, dia 20, em sessão que também contaria com os filmes *Batuque na Cozinha*, de Anne Azevedo, e *Aldir Blanc: dois pra lá, dois pra cá*, de Alexandre Ribeiro Carvalho, André Sampaio e José Roberto de Moraes. Em uma edição posterior do JB, a presença de *Samba no Trem* entre os filmes selecionados pela Mostra chega a ser ressaltada, junto a outras fitas brasileiras, mesmo em meio a uma crítica à programação geral do evento, salientando que a presença de produções sobre "tribos africanas" estaria ocupando uma parcela minoritária da programação e questionando o caráter "etnográfico" da Mostra — como se a ideia de etnografia estivesse restrita a realidades distantes separadas de nós pelo oceano Atlântico (que, como vimos, estão em verdade mais próximas do que imaginamos), desconsiderando o potencial de identificá-la em obras que versam sobre a cultura popular brasileira. Há, de fato, reflexões a serem feitas sobre o porquê de filmes como *Samba no Trem* serem considerados "etnográficos" por certas curadorias, mas para nos debruçarmos sobre isso em maior fôlego, estaríamos entrando em outras questões que fogem à alçada deste momento de nossa dissertação — conjecturas sobre a recepção de filmes de "assunto negro", ou feitos por realizadores negros, no circuito de mostras e festivais darão a tônica de parte de nosso quarto capítulo.

Localizamos no JB, em dezembro de 2006, a notícia do que pode ser uma das primeiras sessões públicas de *República Tiradentes*. A exibição do filme se daria no Top Cine Arraial do Cabo, sala localizada na cidade de mesmo nome na região dos lagos fluminense, e

integraria a programação da Movie Negro Afrotranscendente – 1ª Mostra Internacional de Cinema. A exibição estava marcada para a sexta, 22 de dezembro, em uma sessão divulgada sob a rubrica "Acervo da Fundação Cultural Palmares / Os Filmes de Zózimo Bulbul", na qual também seriam exibidos outros três trabalhos dirigidos pelo cineasta: *Pequena África, Samba no Trem* e *Aniceto do Império em… Dia de Alforria… (?)*. Na edição do JB relativa ao próprio dia 22 de dezembro, nos deparamos na coluna de Tárik de Sousa com a informação de que *Zona Carioca do Porto* (2006), média-metragem dirigido por Bulbul que tem por temática a relação da cultura popular afro-brasileira com a região portuária do Rio de Janeiro, seria exibido naquele mesmo dia, na Pedra do Sal, tradicional reduto negro e intimamente ligado ao samba no bairro da Gamboa. Trata-se de uma possível primeira exibição pública do filme, cujo roteiro, segundo informa o JB, traz "uma viagem por dentro da Cidade do Samba[86] e dos barracões das escolas" — em muito ornando com os expedientes temáticos/estéticos de *Pequena África, República Tiradentes e Samba no Trem*.

Já em 2007, Zózimo Bulbul e seu cinema foram os grandes homenageados pela 5ª Bienal de Arte e Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE), que segundo o JB começaria em 27 de janeiro e duraria até 2 de fevereiro daquele ano, ocupando o espaço da Fundição Progresso, casa de *shows* no bairro da Lapa, Rio de Janeiro. O jornalista Alvaro Costa e Silva informa que uma mostra de cinema exibiria "diariamente um filme com participação, direção ou roteiro do cineasta", que ao fim das sessões estaria presente para ministrar "palestras, debates e oficinas com os estudantes". A Bienal batizou sua mostra de cinema daquele ano como "Mostra de Cinema Zózimo Bulbul", programando entre os dias 28 e 31 de janeiro sessões de *Alma no Olho*, *Aniceto do Império em… Dia de Alforria… (?), Cinco Vezes Favela* (longa de 1962 no qual Bulbul participa como ator), *Referências* (média-metragem de 2006 que colhe depoimentos de pioneiros dos cinemas negros brasileiros, como Antonio Pitanga, Haroldo Costa, Waldyr Onofre e o próprio Bulbul, sendo aqui veiculado em uma possível primeira exibição pública), *Pequena África* e *Abolição*, somadas a uma mesa de encerramento na qual o homenageado debateria com o pesquisador e preservador Hernani Heffner e o pesquisador e cineasta Joel Zito Araújo [87].

---

[86] Cidade do Samba Joãosinho Trinta, "espaço, na zona portuária carioca, que concentra os barracões, nos quais são construídos os carros alegóricos e é confeccionada uma parcela das fantasias dos desfiles das escolas de samba do Grupo Especial", "inaugurado em 2006 e cedido à Liga Independente das Escolas de Samba [...]" (Lopes; Simas, *op. cit.*, p. 63).

[87] Tanto a notícia do JB quanto matérias publicadas por outros jornais ou portais digitais acerca da Bienal da UNE não oferecem uma programação completa para a edição de 2007 do evento, direcionando o leitor ao *site* <une.org.br/bienal>. A página relativa à programação da Bienal de 2007 parece ter sido apagada, e também não se verificam relatórios completos para as programações de edições anteriores da Bienal no *site* <bienaldaune.com.br>. Através da ferramenta de preservação digital Wayback Machine, que permite o acesso a

No mesmo ano, dois filmes do cineasta foram exibidos no "Cinema que Pensa – 1º Encontro de Filosofia e Cinema", realizado no Cine Odeon durante o mês de agosto: às 19h da quarta, dia 29, o público pôde assistir a *Alma no Olho* e a *Referências*. No mesmo evento, o cineasta também integrou uma mesa de debate montada sob a rubrica "O cinema e os povos e mitos luso-afro-brasileiros", ao lado do poeta Geraldo Carneiro e dos cineastas Geraldo Sarno, Ruy Guerra e Paula Gaitán.

2.4. Centro AfroCarioca de Cinema e Encontros de Cinema Negro

O nome de Zózimo Bulbul por vezes ainda é encontrado em textos que o elencam entre importantes figuras da vida cultural carioca nos anos 1960, como em uma crônica de Fausto Wolff publicada em maio de 2006, e até mesmo em colunas sociais que monitoravam sua vida pessoal e atividade artística. Em junho de 2007, por exemplo, Bulbul e Biza Vianna são citados como parte de uma reunião de artistas e intelectuais na casa da artista plástica Ana Durães, no bairro de Santa Teresa. A coluna de Anna Ramalho noticiaria, em maio de 2009, a presença do casal na plateia de um espetáculo no Espaço Tom Jobim e, em dezembro do mesmo ano, em uma viagem ao município balneário de Armação dos Búzios, onde o cineasta estaria "felizmente recuperado dos problemas de saúde". Este tipo de nota nos dá uma ideia de como Bulbul e sua companheira eram vistos como parte de uma certa nata artística/intelectual carioca, cujo cotidiano e bem-estar seriam de interesse dos leitores.

Em novembro de 2007, encontramos as primeiras menções, nas páginas do *Jornal do Brasil*, ao Encontro de Cinema Negro, evento organizado por Bulbul visando promover uma integração entre os povos e os cinemas brasileiros, africanos e caribenhos. Produzido pelo cineasta e seu Centro AfroCarioca de Cinema de 2007 a 2012, o Encontro foi retomado em 2014 por Biza Vianna e pelo CACC, mantendo vivo o legado de Bulbul (conforme discutido brevemente em nossa introdução). Para todos os efeitos, neste capítulo nos interessam as edições do Encontro que ainda chegaram a ser capitaneadas por seu idealizador. A versão inaugural do que era então chamado de "Encontro de Cinema Negro Brasil-África" (hoje, "Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe") foi objeto de duas citações nas páginas JB. Na primeira delas, em 23 de novembro de 2007, sua programação é veiculada na seção dedicada à programação cinematográfica carioca daquela semana; o Encontro ocorreria entre os dias 23 e 25 de novembro (de sexta a domingo), e entre as obras

---

páginas retiradas do ar, conseguimos localizar a planilha que detalha a programação da Bienal de 2007. O endereço digital da página resgatada está devidamente relacionado em nossa seção de referências bibliográficas.

relacionadas para exibição constam quatro filmes do próprio Bulbul: *Aniceto do Império em… Dia de Alforria… (?)*, *Pequena África, Referências* e *Abolição*. A programação do Encontro nos oferece certo panorama de realizadores negros em atividade no Brasil naquele momento: Clementino Jr., Jorge Coutinho, Joel Zito Araújo, MV Bill e Celso Athayde estão entre alguns dos diretores que apresentaram suas obras no evento. A segunda menção à primeira edição do Encontro que localizamos no *Jornal do Brasil* se dá em um texto assinado por Anna Ramalho em 29 de novembro, que relata que Bulbul estaria embarcando, naquele mesmo dia, "para Salvador na companhia da produtora Biza Vianna, dos africanos Zezé Gamboa e Mansur Zora Wade [sic.][88] e da equipe de produção do 1º Encontro de Cinema Negro Brasil-África", visando realizar uma "versão baiana do encontro, que atraiu mais de 2 mil pessoas no Rio".

O Centro AfroCarioca de Cinema é retratado, pelo JB, como um espaço cujas atividades vão muito além da organização do ECNZB. Em novembro de 2008, por exemplo, ele é anunciado como palco para a eleição do sucessor de Fausto Wolff à frente da "Academia Brasileira da Cachaça"[89], no dia 26; pode-se imaginar que o CACC estava, à época, aberto para uma gama diversificada de eventos sociais e culturais que ocorressem concomitantemente às atividades relativas à sua "missão"; afinal, no mesmo mês, o Encontro de Cinema Negro chegaria à sua segunda edição. Segundo o publicado pelo JB na sexta, dia 14 de novembro, as sessões começariam naquele mesmo dia e iriam até o dia 20, quinta-feira da semana seguinte. Poderiam ser assistidos, no Cine Odeon, filmes de países como Níger, Senegal, Burkina Faso, Cuba e, claro, Brasil. Pela duração do evento e pela variedade de títulos e países participantes, percebe-se o crescimento em escopo do Encontro entre uma edição e outra. Além de encabeçar a organização, Bulbul estava presente como realizador na listagem dos títulos relacionados, com *Samba no Trem* e *Pequena África*.

Se antes o cineasta já havia sido laureado com algumas demonstrações de reconhecimento por seu trabalho, após a realização do primeiro Encontro sua posição enquanto representante dos cinemas negros brasileiros foi alçada a um patamar, mesmo, oficial. Em maio de 2008, Hildegard Angel reportava em sua coluna que Bulbul estaria integrando uma delegação enviada pelo Itamaraty ao encontro internacional "A África e sua Diáspora", em Cuba, ao lado de nomes como "Haroldo Costa, Helena Theodoro, Arthur

[88] O nome do cineasta senegalês Mansour Sora Wade é citado pela jornalista com um erro ortográfico. Wade posteriormente colaboraria com Bulbul assumindo a co-direção de *Renascimento Africano* (2010).

[89] Grupo social informal do qual Bulbul também fazia parte, conforme atestam fotografias nas quais aparece trajado com aventais bordados com o nome da "Academia" presentes no livro *Uma alma carioca* (De; Vianna, *op. cit.*, p. 45-52) Em uma das imagens, é possível identificar o também cineasta Paulo Cesar Saraceni.

Poerner, Luiz Carlos da Villa, Pedro Amorim, Moacyr Luz [...] e a ialorixá Mãe Beata de Iemanjá". Em fevereiro de 2009, ele dá uma entrevista ao JB na ocasião de sua ida ao 21º Festival Pan-Africano de Cinema (FESPACO), em Burkina Faso — "conhecido como 'Cannes da África'" — na ocasião da primeira mostra dedicada ao cinema brasileiro no festival[90]. Segundo a publicação, o cineasta estaria levando consigo um total de 21 filmes brasileiros, na posição de representante do país. Entre as obras selecionadas, constavam trabalhos de Joel Zito Araújo, Antonio Olavo, Rogério Moura e do próprio Bulbul (*Abolição*). No depoimento, ele comenta que os cineastas africanos desconheceriam a produção brasileira contemporânea, apesar de estarem bem familiarizados com o "cinema brasileiro dos anos 60 e 70", discutindo "com propriedades filmes como *Terra em Transe*, *Os Fuzis*, *Barravento*". Ele também comunica a intenção de "registrar em vídeo a recepção dos filmes brasileiros e [...] fazer entrevistas não só com participantes do festival, mas também com integrantes da sociedade local", elaborando "um documento sobre este intercâmbio" e distribuindo-o "para conseguirmos estreitar o diálogo com a África". O material que diz respeito à recepção das fitas brasileiras não parece ter sido utilizado em nenhum filme finalizado por Bulbul, mas essa vontade expressa de abrir um diálogo fílmico intercontinental pode ser pensada como uma possível semente para *Renascimento Africano* (2010), um dos últimos trabalhos do diretor e produto direto de suas relações com cineastas do continente africano, rodado na capital senegalesa de Dacar.

2009 é um ano no qual o nome do cineasta aparece com algum destaque no JB. Para além de uma ou outra menção menor, como as relativas à vida social de Bulbul e Biza Vianna e às reexibições de seus filmes (como a de *Abolição* em uma mostra "Raízes Negras Latino-Americanas", realizada em maio no cinema da Caixa Cultural), encontramos entrevistas expressivas e uma cobertura constante das atividades do 3º Encontro de Cinema Negro. Em novembro, por exemplo, Bulbul respondeu a três perguntas para a coluna de Heloisa Tolipan, em aquecimento às preparações para o Encontro daquele ano, comentando sobre a trajetória do negro na filmografia nacional, os empecilhos da economia dos editais e um futuro possível para os cinemas negros brasileiros. Ali encontramos pela primeira vez a informação de que o ator norte-americano Danny Glover viria ao Brasil para o Encontro. A presença do astro internacional no evento tornou a cobertura daquela edição de 2009 (agora sob a rubrica "Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Américas") mais numerosa e

[90] Bulbul já havia marcado presença no FESPACO em pelo menos uma outra ocasião, na 15ª edição do festival, que ocorreu entre 22 de fevereiro e 1 de março de 1997. O livro *Uma alma carioca* alega ter sido esta a "primeira viagem" de Bulbul a Burkina Faso (De; Vianna, *op. cit.*, p. 44).

detalhada do que de costume. Consta um total de cinco menções ao 3º Encontro nas páginas do JB entre os dias 13 (sexta) e 15 (domingo) de novembro, a maioria das quais enfocando a visita de Glover, quase sempre beirando o (confesso ou inconfesso) colunismo social, faltando apenas o "depois eu conto…" de Ibrahim Sued ao fim de certas matérias[91]. O grande destaque, no entanto, está para um longo artigo redigido por Bulbul e publicado no domingo, no qual o cineasta faz um balanço do 3º Encontro (que contou com "a presença de seis cineastas de vários países do continente africano, três americanos, dois caribenhos e vários cineastas afro brasileiros"), discorre sobre as relações entre os cinemas africanos e a cinematografia brasileira, questiona a importância dada pela imprensa às questões raciais apenas nas proximidades do Dia da Consciência Negra, exalta o potencial turístico do samba e denuncia a falta de apoio estatal aos projetos relativos aos cinemas negros no Brasil.

Verificamos apenas duas menções a Zózimo Bulbul no JB em 2010 — ano em que o jornal efetivamente deixou de ser impresso e circular pelas bancas do Rio e do restante do país. A primeira delas noticia a chegada de Bulbul e Biza Vianna à cidade de Dacar, onde foram recebidos pelo presidente senegalês Abdoulaye Wade e rodaram o filme *Renascimento Africano,* cujo lançamento estava previsto para a 4ª edição do Encontro[92]. A última menção a Bulbul no *Jornal do Brasil* se refere à sua presença no elenco de *5x Favela – Agora Por Nós Mesmos* (2010), filme que pretendia repaginar o projeto *Cinco vezes favela*, concebido originalmente pelo CPC da UNE do qual Bulbul fazia parte nos anos 1960. Se o longa de 1962 era uma reunião de vinhetas dirigidas por jovens integrantes do Cinema Novo, a reedição era comandada por novos talentos efetivamente oriundos da periferia carioca ou fluminense. Bulbul saiu das páginas do JB da mesma forma como entrou: como ator, à revelia de sua extensa atividade como cineasta e agitador cultural. Na manhã de 31 de agosto de 2010 — apenas quatro dias após noticiar que *5x Favela – Agora Por Nós Mesmos* estava em cartaz em diversas salas de municípios como Rio de Janeiro, Niterói e São Gonçalo — o *Jornal do Brasil* chegava às bancas pela última vez, saindo de circulação. Sua decadência, e eventual fim, não deixam de ser um divisor de águas para o jornalismo brasileiro, que perdia

[91] Sued — referenciado anteriormente neste trabalho pelo elogio à elegância de Heitor dos Prazeres — foi um colunista social que trabalhou para as revistas *O Cruzeiro* e *Diretrizes* e os jornais *Tribuna da Imprensa* e *O Globo*. A frase "depois eu conto…", empregada habitualmente em suas colunas, serviu de inspiração para obras que põem em pauta o alpinismo social na elite carioca, como a chanchada *Depois eu conto…* (1956), dirigida por José Carlos Burle, e o já mencionado samba *Café soçaite*, de Miguel Gustavo, cuja letra brinca que seu eu-lírico seria "até citado na coluna do Ibrahim" e inclui o famoso bordão no arremate de sua estrofe final.

[92] Ainda que o JB não tenha durado o suficiente para noticiar a real estreia do filme, *Renascimento Africano* foi de fato exibido no Encontro daquele ano, tendo sua primeira sessão aberta ao público no dia 10 de novembro de 2010, conforme programação divulgada pelo portal do Geledés – Instituto da Mulher Negra.

ali uma folha centenária, de caráter popular à revelia de suas origens monarquistas, e tornada referência no tocante às seções de cultura.

2.5. A volta de João Bemol

O retrato que temos de Zózimo Bulbul, sob o prisma desses oito anos de edições do JB, é sobretudo o de um artista com uma trajetória associada ao Cinema Novo, tido pela imprensa cultural da época como um venerável pioneiro da interpretação negra em nossa teledramaturgia. Ator conhecido por seu intenso papel como agitador cultural, sua figura era suficientemente popular para que seus momentos de lazer fossem noticiados por colunas sociais. Seus trabalhos enquanto cineasta já eram reconhecidos o suficiente para ganharem retrospectivas, integrarem mostras e receberem digitalizações. A partir do momento em que passa a organizar os Encontros de Cinema Negro, parece tornar-se objeto de interesse ainda maior por parte da imprensa: de 2007 a 2009, os momentos nos quais Zózimo Bulbul ganha maior destaque pelas páginas do *Jornal do Brasil* são, inevitavelmente, nos meses de novembro destes respectivos anos — não apenas pela tradicional data de realização do Encontro, mas sobretudo por ser este o "mês da consciência negra", conforme demarcado pelo feriado do 20 de novembro, e o JB parecer particularmente interessado, nos novembros, em promover debates circundantes às pautas raciais e aos cinemas negros. Ninguém melhor para discutir isso do que Bulbul, que escreveu artigos, deu entrevistas e produziu seus eventos, divulgados por vezes com grande destaque pelo jornal.

Ao nos inspirarmos livremente na metodologia de "leitura metódica" tão cara ao Paulo Emílio Sales Gomes de *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, não procuramos mimetizar seu estudo em um escopo invariavelmente menor, mas sim almejamos colocar em prática o bom exercício de, por meio da pesquisa extensa sobre um cineasta dentro do perfil editorial de um determinado veículo, compreendê-lo melhor, descobrir mais sobre ele, entender determinados pontos-chave de sua cronologia, encontrar dados sobre alguns de seus filmes e vislumbrar a percepção geral que se tinha sobre sua figura.

Finda esta jornada pelas páginas do JB, podemos nos afastar do matutino; como que devolvendo-o ao velho João Bemol para que ele, após conferir os resultados do jogo do bicho, torne a enrolar seu compasso nas folhas recheadas de notícias de ontem e siga seu caminho pelas noites cariocas, botando malandros mais novos "no chinelo", como se diz, e prosseguindo em seu andar insuspeito com o *Jornal do Brasil* empunhado na mão direita, visando talvez chegar ao tabuleiro da baiana Tereza. No mais, a partir desta investigação de

maior fôlego sobre a atividade cultural de Bulbul, podemos partir para uma reflexão estanque sobre suas particularidades enquanto cineasta. Sobre isto, nos determos no capítulo a seguir.

3. A REVERBERAÇÃO DAS FORMAS DE CONHECIMENTO AFRICANAS E AFRO-BRASILEIRAS ANCESTRAIS NO PRESENTE E NO BOJO DA FILMOGRAFIA DE ZÓZIMO BULBUL

Enquanto a comida apronta ela senta e nos conta
Histórias da sua vida, do tempo da escravidão
Mas seus olhos vertem lágrimas, ela lembra da senzala
O seu corpo arrepia, sua voz até se cala
Mas ela se diz contente com essa gente atual
Só não apagou da mente o que é tradicional
Usar pano de cabeça da mesma cor do avental
Mas ela só quer cozinhar com sua colher de pau

(Zeca Pagodinho e Beto Sem Braço, *Colher de Pau*)

3.1. Da escultura ao Mini-DV

Em dado momento do raciocínio que desenvolve em *Bantos, malês e identidade negra* — obra que vem sendo ostensivamente citada ao longo de algumas passagens deste trabalho, referência que é nos assuntos voltados às etnias que influíram na formação do povo brasileiro — Nei Lopes dedica algumas linhas à produção de conhecimento e às tradicionais manifestações artísticas de certas nações africanas:

> Para a cultura ocidental clássica, baseada em regras estabelecidas pelos gregos e romanos na Antiguidade, a finalidade da arte era reproduzir ou imitar a natureza. Então, essa arte, na escultura e na pintura, representava as figuras dentro das três dimensões que o olho humano percebe (altura, largura e profundidade) e só reconhecia efetivamente como manifestação artística a obra que estivesse dentro desses padrões de proporção e perspectiva. Daí a generalização da ideia de que a escultura tradicional negra seria "primitiva", e isso com base no falso conceito de que toda a manifestação artística da humanidade teria começado assim "tosca", "malfeita", "desproporcional", e depois teria ido "melhorando, melhorando", até atingir a "perfeição" da arte grega e latina [...] (Lopes, 2021, p. 151).

Lopes prossegue seu raciocínio tomando como base os escritos do pensador senegalês Alioune Sène para definir as tradicionais manifestações artísticas negro-africanas como sendo "múltiplas e variadas", obecedendo "a certas constantes que armam sua autenticidade" (*ibidem*). Elenca, ademais, características que seriam fundamentais na lógica interna dessa produção escultural/pictórica:

> Um de seus elementos é a assimetria, pela qual se demonstra que nada do que existe no mundo pode ser fixo ou estático. Cada objeto, mesmo inerte, é animado por um movimento cósmico que se exerce segundo um ritmo que o artista procura expressar.
> Outro elemento [...] é a desproporção, que explica como a arte é uma linguagem que cria signos, símbolos de algo que o artista quer comunicar ao espectador. A arte é sempre conhecimento, e não um plágio, da natureza. E, nela, a forma do objeto varia segundo as exigências do espírito. Isso explica o porquê de certas máscaras ou estátuas serem realistas, e outras, abstratas.

> O que ocorre, então, é que o escultor tradicional negro africano, quando cria sua obra, não quer copiar a natureza, e sim dizer o que pensa sobre ela; ele não quer reproduzir as coisas, e sim dar sua opinião, seu conceito sobre o que elas representam. Ele procura, em seu trabalho, simbolizar, expressar um ponto de vista; não copiar o que vê, e sim captar o que vai por dentro daquilo que está vendo. Por isso é que ele se preocupa mais com os detalhes do que com o conjunto [...] (*ibidem*).

As longas citações diretas que ocuparam as últimas linhas não foram escolhidas para deflagrar o presente capítulo por acaso. A visão com a qual Sène e Lopes enxergam o ofício de um escultor africano ancestral pode ser aplicada, sem grandes alterações, ao fazer cinematográfico de um diretor como Zózimo Bulbul, tantos séculos depois. Isso não se dá, evidentemente, apenas graças a dados tão triviais quanto o fato do cineasta ser etnicamente negro — afinal, meramente nascer negro no Brasil não torna ninguém um artesão com sensibilidades de outro continente. Pensemos, então, com um pouco mais de elasticidade: conforme amplamente desenvolvido nos capítulos anteriores, Bulbul foi um cineasta tematicamente interessado nas questões relativas à população afro-brasileira; à dívida histórica que o país tem em relação a esse povo; à penetração e afloração das produções de conhecimento e dos sistemas de organização de mundo africanos no Rio de Janeiro durante o período de modernização da cidade; à formação do que aqui chamamos, grosso modo, de "cultura afro-carioca"; às manifestações culturais legitimamente afro-cariocas e, em maior medida, afro-brasileiras, como o samba, o carnaval e a religiosidade popular com bases africanas. Propomos, inspirados pela detalhada descrição oferecida por Lopes com base em Sène, enxergar Bulbul não só como um "cineasta negro" tematicamente, mas também esteticamente.

Se a ideia soa algo absurda — afinal, pode-se argumentar que a linguagem dos filmes de Bulbul não é necessariamente equivalente àquela que se verifica no trabalho de cineastas africanos contemporâneos à sua produção — reforçamos a proposta com a sugestão de que ela seja levada em consideração não em termos tão literais e taxativos. Esta linha de raciocínio ressoa o que é pontuado por trabalhos como o do pedagogo e pesquisador Marco Aurélio Correa, para quem "diferente dos cineastas que simplesmente incluíam temáticas e assuntos negros em seus filmes, Bulbul incorporou essas questões no cerne de sua produção" (Correa, 2018, p. 117). Mais do que buscar respaldo em outras fontes, outrossim, é preciso refletir a partir de aspectos muito particulares da obra de Zózimo Bulbul; sobretudo da "segunda fase" da mesma, que é de fato o objeto desta pesquisa.

Por vezes foram mencionados, no primeiro capítulo deste trabalho, alguns expedientes da *mise-en-scène* de Bulbul nos trechos em que nos detivemos à análise fílmica, como a

mistura entre depoimentos e encenação que dá um caráter *quasidocumental* a obras como *Pequena África* e *República Tiradentes*. Somemos a isso a pronta adesão ao vídeo Mini-DV em filmes como *Samba no Trem*, em um período no qual muitos cineastas ainda mostravam-se dogmaticamente presos à bitola 35 mm e o vídeo era visto como uma ferramenta de expressão "menor", mais informal, como outrora o 16 mm ou o Super 8 foram — porque mais práticas, baratas e portadoras de menor resolução. Não pode ser deixada de lado uma menção à adesão majoritária do diretor a formatos como o curta ou o média-metragem, que — seja por motivos artísticos ou orçamentários — são uma constante na filmografia aqui tratada quase que de ponta a ponta, com apenas uma exceção notável (*Abolição*)[93]; filmes com uma duração mais enxuta que, graças a seu formato e à praticidade do vídeo, podiam ser fácil e regularmente exibidos em eventos como homenagens, sessões públicas, cineclubes, exibições especiais e nos próprios Encontros de Cinema Negro originalmente organizados por Bulbul (conforme amplamente discutido no segundo capítulo de nosso trabalho) — modelo de exibição que parece ter sido mais solução do que escolha; Biza Vianna chegou a afirmar[94] que "ele tinha uma mágoa danada que [seu cinema] não passava nos cinemões. Tanto é que o Zózimo não é considerado um cineasta pela Ancine, porque ele nunca foi lançado num cinema" (Vianna *apud* Borges; Oliveira, 2022, p. 222). Com ou sem o aval da Agência Nacional do Cinema e do circuito exibidor, Bulbul firmou-se cineasta e encontrou uma maneira dinâmica de fazer seus filmes chegarem ao público que lhe interessava, em uma missão que atingiu sua experiência-limite na criação do CACC.

O acúmulo de todos os expedientes supracitados tornava os filmes de Zózimo Bulbul em muito distintos de boa parte da produção cinematográfica brasileira de seu tempo: o curta-metragem no Brasil sempre foi visto como um formato "menos nobre" e majoritariamente entendido como pretexto para jovens cineastas exercitarem seus músculos antes de partirem para a feitura de longas na maturidade; o vídeo era visto como amador em oposição à nitidez do 35 mm; o caráter lúdico inerente na mescla entre ficção e documentário costumava ser mais verificado em programas de televisão do que no cinema, no qual prevaleciam códigos de linguagem mais claros e bem-definidos; a prioridade do cineasta brasileiro sempre foi a de estrear com seu filme no circuito exibidor, possibilidade irremediavelmente distante de Bulbul no tocante a boa parte de sua produção.

---

[93] Atingindo a marca de 51 minutos de duração, *Renascimento Africano* chega perto dos 60 minutos que delimitam, para fins comerciais, a duração de um longa-metragem.

[94] Em entrevista aos pesquisadores Roberto Borges e Samuel de Oliveira, registrada em 2018.

É possível, mesmo, dizer que o próprio papel do cineasta enquanto um dos fundadores do Centro AfroCarioca de Cinema possui um senso de coletividade que dialoga com aquele que é *míster* de certos povos africanos e de seus descendentes afro-brasileiros. Roberto Borges e Samuel de Oliveira, autores de um estudo sobre o Centro AfroCarioca de Cinema em muito calcado na história oral[95], chegam a cravar que é "evidente que [...] o projeto estético e político do ator e cineasta se confundia com seu investimento naquele espaço", que adjetivam de "quilombo urbano" (Borges; Oliveira, 2022, p. 217-219). O raciocínio desenvolvido pelo texto estabelece o CACC como um "lugar de memória", tipo de espaço que se insere em um "projeto político e ético da luta pela autonomia da população negra", mobilizando questões "centrais para os agentes sociais do movimento negro contemporâneo" (*ibid*, p. 219).

Para Bulbul, segundo a formulação oferecida pelos pesquisadores, a formação técnica e a agregação étnico-política de novas gerações de cineastas negros, de periferia e de terreiro seria tão importante quanto o próprio desenvolvimento de sua obra enquanto diretor — em uma lógica que, distante de vaidades comuns, reproduz (conscientemente ou não, e grosso modo) o papel dos tradicionais *griots* da África Ocidental: na preservação das tradições, na propagação dos saberes ancestrais, na educação daqueles que seguirão pavimentando as trilhas abertas pelos mais velhos. De fato, o próprio cineasta teria declarado que "o cinema tem se prestado na atualidade para continuar a contar as histórias antes contadas pelos *griots*" (*apud* De; Vianna, *op. cit.*, p. 54).

Resgatando o depoimento prestado por Bulbul ao livro *Uma alma carioca*, é possível encontrar um momento divisor de águas que pode ser entendido como a semente que floresceu na relação entre Bulbul e as manifestações artísticas tradicionais de povos do continente africano: em 1959, ingressa na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro (UFRJ)[96] para buscar sua tão sonhada formação artística, e se depara com professores que nada sabiam sobre a cultura e a arte de povos não pertencentes ao cânone europeu. Se vê às voltas com um professor em particular, que "não tinha base da arte chinesa [...], e essa briga com esse

[95] "Centro Afro Carioca de Cinema: A construção de um 'quilombo urbano' na cidade do Rio de Janeiro (2007-2017)", publicado na coletânea *Cinema negro brasileiro* (org. Noel dos Santos Carvalho, 2022, p. 217-232). Os trechos dos depoimentos de Ruth Pinheiro e Biza Vianna reproduzidos nesta dissertação são oriundos de gravações feitas por Borges e Oliveira no ano de 2018, parcialmente transcritas no texto assinado pelos autores.

[96] À época, a Escola era sediada no Museu Nacional de Belas Artes, localizado à avenida Rio Branco, 199, Rio de Janeiro — mesma instituição que abriga em seu acervo a tela *Redenção de Cam*, mencionada no subcapítulo 1.2. Durante seu período na Escola, Bulbul teria entrado em contato pela primeira vez com a UNE. Já estavam associados a ela alguns dos jovens cineastas que viriam a formar o movimento do Cinema Novo, e estes cativaram um Zózimo que estava começando a desbravar seu interesse pelo cinema. Seria esta a origem dos laços entre o futuro ator/cineasta e o grupo cinemanovista (Bulbul *apud* De; Vianna, *op. cit.*, p. 19).

professor, da arte chinesa passou para a arte africana" (*ibid*, p. 18). Destacamos um trecho do depoimento:

> [...] ele teve a coragem de dizer pra mim que eu 'tava inventando. — A arte africana não existe, e eu disse: — Como não existe a arte africana? E ele disse: — Existe um artesanato.
> E eu disse: — Um artesanato? Eu quase bati nele. Os amigos me seguraram [...].
> [...] Como que não tem arte africana? E que ele me chamou a atenção, acabou fazendo um documento para me expulsar da escola. Esse documento ficou no bolso dele, pra minha sorte. Pois, eu passei na frente dele, fui na direção da escola e falei que ele era um racista [...] (*ibid*, p. 18-19).

Mais do que um episódio anedótico, o intenso conflito com o professor acerca da "arte africana" ecoa todas as discussões sobre a expressão artística dos povos negros ser vista como *naïf,* primitiva ou pouco refinada que permearam parte dos últimos capítulos desta dissertação, e demarca a posição irredutível do ator/diretor aqui tomado por objeto no tocante à questão, demonstrada já em tenra idade. Isso posto, não parece tão absurdo reafirmar que podemos comparar a maneira com a qual, ao longo das décadas seguintes, Zózimo Bulbul conduziria seu ofício de cineasta e agitador cultural àquela como os pintores e escultores do antigo continente africano exprimiam suas sensibilidades estéticas: faziam-no fora da grei imposta pelos padrões de uma cultura ocidental ou ocidentalizada, dando vazão a outras técnicas artísticas e visões de mundo, despreocupados com a fidedignidade em suas expressões de linguagem e interessados em outros tipos de relação interpessoal. Como no mapeamento das origens africanas do samba feito por Claudinho Guimarães e Serginho Meriti, em *Lá vai marola*[97]: "Seu batuque vem de Angola, vem da Guiné / Tem um quê de quilombola, de Candomblé [...]"; "Quando ele começa a tocar / Parece que estamos em Daomé[98]".

Nos parece que, guardadas as devidas proporções, tal comparação não deixa de ser adequada à obra de um cineasta que jamais escondeu sua esperança de que o Brasil e as nações africanas estreitassem seus laços atlânticos com base em tudo o que possuem em comum. Cultura, expressão artística e produção de conhecimento, nesse sentido, jamais devem ser descartados. O domínio de Bulbul sobre uma linguagem que, para a norma, pode ser vista como "imperfeita" ressoa a pintura de um Heitor dos Prazeres, o diapasão vocal de uma Clementina de Jesus, a escultura de um Mestre Didi, a literatura de uma Carolina Maria de Jesus — todos eles, artistas de qualidade reconhecidamente ímpar, cada um em seu campo,

---

[97] Composição popularizada pela gravação de Zeca Pagodinho para seu *Acústico MTV*, lançado em 2003 nos formatos CD e vídeo.
[98] Antigo reino da África Ocidental, cujo território corresponde ao atual país de Benim. Para discussões sobre a arte ancestral de Daomé e a relação da atual Benim com sua matriz cultural, algo apartada pelo extrativismo colonialista, ver o documentário ensaístico *Dahomey* (2024), de Mati Diop.

mas que encontraram uma resistência inicial às suas expressões em suas respectivas épocas, sendo *a priori* taxados de exóticos ou insofisticados por uma sociedade racialmente estratificada[99]. Todos eles, não obstante, sobressaíram-se e seguem se sobressaindo, para a posteridade, como representantes sólidos do elo intercontinental entre a produção cultural afro-brasileira e a visão de mundo e as perspectivas artísticas do continente africano ancestral. Intencionalmente ou não, pouco importa: essa ponte está no sangue, na matriz, nos laços que transcendem manifestos ou projetos. Essa ponte é eminentemente Atlântica. Para pensarmos tendo como ponto de partida as palavras de Luiz Antonio Simas:

> [...] toda cultura de diáspora acaba sendo um empreendimento inventivo de aglutinação e reconstrução, em outros territórios, de tudo aquilo que foi destroçado: os laços comunitários, as redes de sociabilidade, as relações de pertencimento, as identidades, os modos de ser e estar no mundo (Simas, *op. cit.*, p. 87).

Na longa reconstituição histórica que empreendemos nos primeiros capítulos desta dissertação para pensar o "outro Rio" da virada entre os séculos XIX e XX, isso já podia ser verificado naquilo que o próprio Simas define como "sistemas de organização" eminentemente afro-brasileiros, como as macumbas e o samba. Retomamos esta ideia para apontar como é possível enxergar, na constante comunicação entre Bulbul e seus pares do continente africano, em sua perene tematização da lapidação da cultura carioca através das formas de conhecimento negras, em sua incansável atividade como agitador cultural ligado a espaços como o Centro AfroCarioca e a eventos como o Encontro de Cinema Negro, um cineasta incontornavelmente fruto da diáspora africana, que deixou-nos uma obra (cinematográfica, mas também de vida) afro-diaspórica em muitos sentidos.

3.2. "Pisos de caquinhos fílmicos": esboço para um método comparatista

Presença marcante nas freguesias do Rio de Janeiro onde casas térreas resistem à multiplicação dos prédios de apartamentos, o piso de caquinhos — calçamento à guisa de mosaico, que reaproveita pedaços quebrados de lajotas de cerâmica — é, conforme define o jornalista Eduardo Vanini[100], um "recurso com jeito de casa da avó e cara de subúrbio" que teria sido concebido originalmente por indústrias de fabricação de piso paulistas na década de 1940, se utilizando de peças "nas cores vermelha, amarela e preta, sendo a primeira a mais comum e barata" (Vanini, 2016). A identificação desse signo visual com as coisas e a gente

[99] Afinal, "a capacidade mental dos negros é discutida *a priori* e a dos brancos, *a posteriori*", conforme pontuado por Lima Barreto em "Opiniões do Gomensoro" (Barreto, 2010, p. 602-603).

[100] Na matéria "As histórias por trás dos caquinhos que coloriram subúrbios brasileiros", publicada em 18 de abril de 2016 no caderno virtual *Ela*, para o portal do jornal *O Globo*. Disponível em: <oglobo.globo.com/ela/decoracao/as-historias-por-tras-dos-caquinhos-que-coloriram-suburbios-brasileiros-19092833>. Acesso em: 24 de novembro de 2025.

dos subúrbios cariocas pode ser, mesmo, atestada pelo projeto gráfico de um livro publicado em 2012 por um autor onipresente nesta pesquisa: uma reprodução da padronagem da cerâmica multicolorida estampa a capa do *Dicionário da hinterlândia carioca: Antigos "subúrbio" e "zona rural"*, de Nei Lopes[101] — obra que sistematiza em verbetes (expediente adotado pelo autor também em outras obras, como o *Dicionário da história social do samba*) algumas definições possíveis para os tantos elementos relativos à imageria, à cultura e aos hábitos da população radicada nas referidas parcelas geográficas do Rio. Ainda que estampe a capa do volume, curiosamente o piso de caquinhos não foi merecedor de um verbete próprio no *Dicionário* de Lopes[102].

Se evocamos a imagem do piso de caquinhos, não o fazemos apenas para engrossar o número das tantas citações ao sambista/pesquisador nesta dissertação. Propomos, ademais, a retomada da ideia de "memória coletiva", que mencionamos nos fiando nas palavras de Cida Bento na introdução deste trabalho. Os três filmes de Zózimo Bulbul selecionados por nosso *corpus* se debruçam sobre as características culturais e a história social do povo afro-carioca durante a modernização da velha capital, discorrendo filmicamente sobre uma série de costumes, lugares e tradições que poderiam ser enxergados como "miudezas" por aqueles não identificados com as matrizes culturais negras. O que o cineasta faz, alegoricamente, é um resgate que reorganiza e ressignifica esses elementos, realçando-lhes uma beleza possível e tornando-os o firmamento de toda uma estrutura (dos pontos de vista discursivo e formal, conforme anteriormente elaborado), levando em conta que os curta-metragens se alicerçam francamente nessas formas de conhecimento e sistemas de organização de mundo negros preexistentes. A partir do momento em que tratamos *Pequena África*, *República Tiradentes* e *Samba no Trem* como uma "trilogia involuntária" graças às suas afinidades temáticas e (em parte) estilísticas, não nos parece leviano propor uma visualização dessas obras como componentes de um grande piso de caquinhos cinematográfico que, mesmo sendo composto por peças dispersas, é unido pela "liga" de elementos em comum — não muito distante, nos parece, de outros métodos comparatistas próprios ao campo dos estudos cinematográficos, como as "constelações fílmicas" esquematizadas pela pesquisadora Mariana Souto (2020), que tomamos por inspiração para pensar nossos "ladrilhos".

---

[101] A arte da capa é creditada a Luis Saguar e Rose Araújo. Outra obra relacionada em nossa bibliografia, o *As sete encruzilhadas da cidade* de Luiz Antonio Simas, também incorpora o piso de caquinhos na capa e projeto gráfico assinados pela artista visual Bea Machado — reforçando a forte associação entre o calçamento e o imaginário relativo à cultura popular carioca.

[102] Uma leitura sistemática do *Dicionário da hinterlândia carioca* e dos aspectos pictóricos de seu projeto gráfico foi realizada, para esta pesquisa, com o auxílio da *designer* e graduanda em filosofia Clara Lameiras.

Talvez uma maior especificidade desses "caquinhos" seja, mesmo, sua estrutura que é simultaneamente unitária e fragmentária — que, ao mesmo tempo em que destaca os supracitados elementos comuns, inevitavelmente apresenta-os misturados, mesclados e dispostos em uma dioptria própria, que (assim como os curtas de Bulbul aqui analisados, em matéria de linguagem) mostra-se inadequada à ideia de "belo" ou "coeso" tradicional dos modos de ver ocidentalizados, e que se firma como uma forma estanque favorecendo a mistura: de tradições oriundas dos bantos, iorubanos, "malês" e tantos outros povos sintetizadas pelo contexto *ladinoamefricano*[103]; de uma linguagem propriamente afro-brasileira (ou afro-carioca, em particular) com as ferramentas e expedientes do cinema usualmente atrelados a outras maneiras de expressão artística (e nos estenderemos sobre essa ideia no subcapítulo seguinte); de peças multicoloridas reaproveitadas, com criatividade, por empresas de calçamento.

Caso alcemos, de fato, os "caquinhos" a um método comparatista, seria condizente (a princípio) delimitar que sua aplicação seja restrita às obras que versam sobre a cultura popular brasileira em algum grau, e sobre as culturas afro-brasileiras em particular; afinal, além de nos parecer adequada do ponto de vista conceitual, essa imagem mental em muito orna com todo o arcabouço temático tratado por nosso *corpus* e pelos demais desdobramentos desta pesquisa — impossível contabilizar quantos tabuleiros de angu à baiana, quantas giras da religiosidade iorubana e quantas rodas de samba já tiveram como palco os tradicionais caquinhos multicoloridos, subúrbio adentro. É caminhando sobre esses cacos de cerâmica/cinema que elaboraremos maiores ideias sobre o trabalho de Bulbul, contrapondo-o a outros momentos da cinematografia brasileira nas páginas seguintes.

Uma maior conceituação sobre esses "pisos de caquinhos fílmicos", sobre os quais esboçamos algumas ideias aqui, ficará em aberto para uma oportunidade futura — sendo, talvez, substancial o suficiente para merecer um artigo ou um ensaio que firme bases mais sólidas para sua definição e para a defesa de sua aplicabilidade, para além do que esboçamos neste subcapítulo.

3.3. Tomando as armas

Ocioso discorrer, aqui, sobre os primórdios do cinema enquanto tecnologia, com suas origens na França (via Lumière & cia.) e nos EUA (via Edison etc.) e o desenvolvimento da

[103] Referência ao conceito de "Améfrica Ladina", desenvolvido pelos escritos de M.D. Magno e Lélia Gonzalez, que propõe uma nova categoria de leitura para o continente com base em sua real formação étnica e cultural. Ver *Améfrica Ladina: introdução a uma abertura* (Magno, 1981; ou 2008, p. 145-165) e *A categoria político-cultural de amefricanidade* (Gonzalez, 1988; ou 2020, p. 127-138). Gonzalez também discorre sobre a *amefricanidade* em outros dos textos reunidos no volume *Por um feminismo afro-latino-americano*.

montagem cinematográfica atrelado sobretudo à escola soviética (via Eisenstein, Kuleshov, Pudovkin etc.). A partir do momento em que a técnica passa a se desenvolver, surge a linguagem e, eventualmente, o modelo do cinema clássico narrativo conforme o conhecemos. Até aí, nenhuma novidade; repassar esses dados é como fechar uma roda de samba tocando *Trem das Onze*. O que nos interessa, a título de reflexão, é contrapor a *mise-en-scène* de Zózimo Bulbul ao clássico-narrativo tradicional e apontar seu cinema como sendo eminentemente diverso desse modelo — com esse tino artístico contrário aos expedientes europeus/norte-americanos orientando não apenas a maneira como Bulbul articula sua encenação, mas também, é claro, como seleciona suas temáticas.

Se, nos filmes que compõem nosso principal *corpus* de análise, o cineasta apresenta abordagens que variam entre o documentário *stricto sensu* (*Samba no Trem*) e algo como o *quasidocumental* (conforme preferimos chamá-lo), isso por si só já implica em um concatenamento de linguagens e, por que não, de (sub)gêneros cinematográficos; podem ser aplicados às obras rótulos tão variados quanto "filme didático", "educativo", "experimental", "documentário", "docudrama", "filme histórico" e, até mesmo, "cinema negro" — que, durante boa parte da história do *médium*, foi tratado como um "gênero" à parte (e possui suas ramificações em determinadas cinematografias, como o afrofuturismo e o *blaxploitation*). Em um volume tão básico — não obstante, permeado por reflexões sofisticadas — como sua *Introdução à teoria do cinema*, Robert Stam pontua que "o gênero cinematográfico [...] é permeável às tensões históricas e sociais" (Stam, 2013, p. 29) — o que, pelo menos no tocante ao "cinema negro" enquanto gênero, encontra tração, por exemplo, nas pesquisas exemplares de Kênia Freitas sobre o afrofuturismo no cinema (2022 etc.)[104]. Stam discorre com propriedade sobre a relação entre gênero cinematográfico e gênero literário, e levanta questões sobre o dito "realismo" e sobre o nivelamento de estética e linguagem que toma como base os padrões ocidentais ou ocidentalizados. Destacamos o trecho:

> Na Índia, uma tradição de teatro de dois mil anos, com forte impacto sobre o cinema local, remonta ao drama sânscrito clássico, que narra os mitos da cultura hindu utilizando-se de uma estética baseada menos em personagens coerentes e enredos lineares que em sutis modulações de humor e de sentimento (*rasa*). A pintura chinesa, na mesma linha, com frequência ignorou tanto a perspectiva como o realismo. E do mesmo modo, a arte africana que revitalizou a pintura modernista cultivava o que Robert Farris Thompson denomina a "mímese do ponto médio", ou seja, um estilo que evitava tanto o realismo ilusionista como a hiperabstração (Stam, 2013, p. 31-32).

[104] O trabalho que utilizamos como referência é o ensaio "Afrofuturismo no cinema: os errantes no tempo da diáspora negra" (p. 199-216), presente no volume *Cinema negro brasileiro* (2022, org. Noel dos Santos Carvalho). Freitas possui outras incursões textuais sobre o afrofuturismo.

Apesar do generalista desígnio de "arte africana" (e sabemos por outras obras, como *Multiculturalismo Tropical*, ser o autor bem mais inteirado nas culturas africanas e afro-brasileiras do que pode transparecer por meio do fragmento aqui discutido), Stam traz à mesa, com clareza, a ideia de que a cultura própria a cada povo irá invariavelmente influenciar a maneira como uma determinada expressão artística irá se desenvolver de modo distinto em cada quinhão do globo terrestre. A essa ideia, nos parece, sobrepõem-se dois obstáculos: 1) a mimetização, sob propósitos de convencionalismo ou ambição mercadológica, de uma linguagem ocidentalizada predominante e 2) a formação de uma linguagem autóctone, porém que se utiliza dessas matrizes culturais ocidentais — mesmo que apenas até certo ponto. A imitação do padrão ocidental que tomamos por obstáculo de número um geralmente acaba se metamorfoseando nessa linguagem nacional, porém de originalidade um tanto limitada, que identificamos como o segundo obstáculo.

Para traçar um breve panorama sobre como vislumbramos esses padrões dentro da história do cinema brasileiro, é possível apontar a mimetização do "padrão de qualidade europeu" em produções de um estúdio como a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que contratou técnicos versados no velho continente e orientou-os pela a batuta de um brasileiro com experiência no cinema britânico, Alberto Cavalcanti. Uma linguagem própria que parte de uma imitação primária pode ser apontada nas chanchadas de estúdios como Cinédia e Atlântida, que a princípio bebem dos moldes do cinema hollywoodiano, mas os adaptam às tímidas condições orçamentárias brasileiras e aos expedientes humorístico-musicais derivados da tradição muito brasileira do teatro de revista (que não é de todo desprovida de similaridades com o *vaudeville* norte-americano e com outros formatos de teatro musicado em esquetes). No entanto, vamos além: nos parece que até mesmo o "realismo" atribuído ao movimento do Cinema Novo (e ao documentário social que lhe é contemporâneo) pode ser lido sob o prisma de uma linguagem autóctone que tem os seus revéses. Esse "realismo", grafado aqui entre aspas não por acaso, encontra contradições não apenas no próprio texto fílmico de alguns dos expoentes mais célebres do movimento (afinal, não há nada de realista na montagem extremamente moderna, na linguagem barroca e no tom alegórico de um *Deus e o Diabo na terra do Sol* [1964], por exemplo), como também na justaposição entre os propósitos e ambições dos cineastas e sua real disposição de "esticar a corda" e em assumir certas heranças da formação étnico-cultural do país, na composição de um retrato *de fato* realista das tradições, crenças e culturas de uma parcela expressiva da população.

O ato de apontar tais contradições talvez pareça de ordem primária, mas estas mostram-se ilustrativas quando utilizadas à título de comparação com a trajetória de Zózimo

Bulbul enquanto cineasta. Diversos longas abarcados pelo rótulo do Cinema Novo, ou rodados por diretores a princípio integrados ao movimento após a dissolução do mesmo, eram exportados para festivais europeus de primeira linha, como Cannes, Berlim e Veneza. Por vezes, conquistavam prêmios que tornavam alguns de nossos cineastas reconhecidos e tidos como pares por colegas mundialmente renomados. Aquele cinema tão abertamente "terceiromundista", caso nos fiemos em um adjetivo malquisto pelas sensibilidades geopolíticas atuais, ia atraindo cada vez mais o interesse da classe artística e intelectual dos países colonizadores. Nelson Pereira dos Santos fez sucesso em Cannes com *Vidas secas* (1963), Glauber Rocha foi convidado pela televisão francesa para rodar *O dragão da maldade contra o Santo guerreiro* (1969), e — em meio a disputas de poder e ego internas — uma série de nomes anteriormente filiados ao Cinema Novo embarcou no projeto da Embrafilme, produtora e distribuidora de capital misto que, estando atrelada ao governo da ditadura civil-militar ao qual os cinemanovistas tanto pregaram contestação, tem em sua adesão pelos cineastas algo de pacto fáustico. Mesmo caso ignoremos o "problema Embrafilme", é possível apontar as abordagens algo paternalistas presentes no trato que certas fitas cinemanovistas tinham em relação ao povo e, em especial, à cultura da população racializada (como Jean-Claude Bernardet aponta no tocante ao longa *Cinco vezes favela* em seu livro *Brasil em tempo de cinema*, diagnosticando esse descompasso como oriundo às origens de classe média dos componentes do Cinema Novo [1978, p. 29-32]) e na abordagem predominante do documentário social daquele período (como analisado em detalhes, novamente por Bernardet, em seu seminal volume *Cineastas e imagens do povo*).

Os caminhos do destino assinalaram que seria esse mesmo Cinema Novo, tão repleto de contradições, o "berço" fílmico de Zózimo Bulbul, intérprete. No entanto, desde *Alma no Olho* é possível ver que sua abordagem enquanto realizador em nada tinha a ver com as especificidades do movimento responsável por *Cinco vezes favela*. Em *Uma alma carioca*, Bulbul chega mesmo a alegar que, já no final dos anos 1960, enfrentava discordâncias e desilusões com seus colegas do CPC da UNE e do Cinema Novo:

> O próprio Leon Hirszman que me introduziu no cinema. Fiz em *Cinco Vezes Favela* um episódio dele. Em [19]67 me decepcionou muito, quando ele consegue dinheiro para fazer o seu primeiro filme colorido: *Garota de Ipanema*. O filme não tem nada a ver. [...] Fiquei muito decepcionado. A partir daí a turma do Cinema Novo começa a se aburguesar, a palavra é essa. Eles começam a formar uma caixa, uma elite. Eu sinto que eles perderam o pulso da história [...] (Bulbul *apud* De; Vianna, *op. cit.*, p. 24).

Em suas origens, o Cinema Novo tinha como proposta a fundação de uma nova linguagem cinematográfica, autenticamente brasileira, com base na subversão de ideais

estéticos e expedientes formulaicos próprios ao modelo clássico-narrativo: a luz nas externas devia ser estourada e não polarizada; a miséria dos subalternos não devia ser escondida ou maquiada; o tom era de denúncia e a estética, como se dizia, da fome[105]. No entanto, suas provocações não tardaram a ser absorvidas pelo circuito de festivais europeu e a idoneidade contestadora de seus artífices logo se abrandou no apertar-de-mãos com os financiadores mais robustos apontados por Bulbul e, posteriormente, com os militares, visando uma comunicação mais estreita com o Instituto Nacional do Cinema (INC) e uma boa relação com a Embrafilme — projeto de cinema industrial à brasileira que mostrava-se um filão potencialmente lucrativo para aqueles que deixassem seus princípios iniciais de lado[106].

O percurso de cineasta percorrido por Bulbul parece ter sido quase que totalmente o oposto: seus filmes raramente encontravam veiculação comercial em circuito e entrada nos grandes festivais europeus; figurando em maior número, conforme examinamos no segundo capítulo deste trabalho, em exibições locais, homenagens, pequenos festivais e mostras dedicadas à "temática negra", além dos eventos voltados à promoção do diálogo entre diferentes partes da civilização Atlântica. Suas viagens internacionais, de acordo com o que verificamos nos anais do JB e nas demais fontes utilizadas para este trabalho, estavam mais associadas a eventos como o FESPACO de Burkina Faso ou ao Festival de Cinema de Cabo Verde (onde teria marcado presença em 2001 [De; Vianna, *op. cit.*, p. 71]) do que ao Cannes da Riviera francesa — pelo menos, naquele momento de sua carreira.

Em 1974, pouco após rodar o curta *Alma no Olho* com sobras dos negativos de *Compasso de Espera*, vê-lo retido pela censura e, graças a sua primeira fita assinada como diretor, passar uma breve estadia na cadeia (Bulbul *apud* De; Vianna, *op. cit.*, p. 32), Bulbul — desiludido com o estado das coisas do cinema brasileiro durante a ditadura civil-militar — partiu para um auto-exílio que duraria até o "final de 1977", segundo o levantamento feito por Noel dos Santos Carvalho (Carvalho, 2005, p. 195). Pelo que consta, permaneceu boa parte desse tempo entre os EUA e países europeus, sobretudo França e Portugal. Na nação norte-americana, como registrado no depoimento prestado em 1977 para o Serviço de Rádio e

---

[105] Referência ao seminal manifesto "Uma Estética da Fome", de Glauber Rocha — ou, conforme a grafia rebelde que tornou-se marca registrada do cineasta, "Eztetyka da Fome". O texto foi originalmente apresentado no congresso "Terceiro Mundo e Comunidade Mundial", realizado em janeiro de 1965 em Gênova, na Itália. Rocha publicaria o documento na íntegra para o público brasileiro através da *Revista Civilização Brasileira*, em julho do mesmo ano.

[106] Para uma recapitulação exemplar dos eventos que desaguaram na adesão dos cineastas cinemanovistas à Embrafilme (e aos jogos de interesse que nortearam os filmes subsequentes por eles dirigidos), ver o capítulo 4 ("Roberto Farias e a Embrafilme", p. 167-202) de *Política como produto: Pra Frente, Brasil, Roberto Farias e a ditadura militar*, tese de doutorado de Wallace Andrioli Guedes defendida no Programa de Pós-Graduação em História da UFF e publicada em 2020, como livro, pela editora Appris.

Televisão da Embrafilme[107], teria se interessado pelas ideias dos movimentos negros locais e travado diálogos frutíferos com alguns de seus representantes. No velho continente, ressalta o "contato com africanos" — e é nesse período que Bulbul teria sido apresentado a cineastas como o senegalês Mansour Sora Wade (com quem trabalharia em *Renascimento Africano*, conforme já discutido anteriormente nesta dissertação) e o nigeriano Ola Balogun (que convidaria Bulbul a participar, como ator e assistente de direção, do longa nigério-brasileiro *A deusa negra*, rodado em 1978). Ao depoimento para o SRTV, alegou ter se sentido "um pouco decepcionado com o cinema europeu", por constatar que, naquele momento, "quase 90% das produções na Europa [era] de filme *pornô*; mas *pornô*, mesmo, não é *pornochanchada*, são *pornôs* de verdade". "Foram esses convites" que chegaram ao ator e cineasta, que "ficou um pouco chocado" e não se interessou pelas oportunidades[108]. Desse período passado nos países do então chamado "primeiro mundo", Bulbul não se encantou com a intelectualidade local (Bulbul *apud* De; Vianna, 2014, p. 40) ou com as ofertas de trabalho (ainda que alegue ter atuado brevemente em teatro nos EUA) e tampouco tentou "fazer a vida" no estrangeiro: estabeleceu os laços com o *black power*, firmou contato com outros cineastas Atlânticos que circulavam pela terra dos colonizadores e retornou ao Brasil com uma formação voltada para seus interesses cinematográficos, sociais e políticos — de modo que parece bem mais verdadeiramente engajado do que a passagem dos expoentes do Cinema Novo pelo circuito mais incensado de mostras e festivais internacionais, por exemplo. Mesmo as eventuais visitas de caráter profissional aos EUA e ao continente europeu encampadas por Zózimo Bulbul se dariam em eventos como o III Festival de Filme Africano e Diáspora Contemporânea (Nova York, 1995) e a Retrospectiva do Cinema Afro-Brasileiro promovida pelo nono Festival de Cinema Africano (Milão, 1999), assinalados em levantamento realizado por Noel dos Santos Carvalho (Carvalho, 2005, p. 202).

Se a comparação entre Bulbul e os cinemanovistas pode parecer puramente política, frisamos que ela também se reflete nos filmes propriamente ditos. As origens de classe média (ou, por vezes, média-alta) envoltas na branquitude, que podem ser verificadas em boa parte dos componentes do Cinema Novo, dão em uma rua sem saída quando contrapostas às

---

[107] Disponibilizado de forma legal e gratuita pelo CTAv no YouTube: <youtube.com/watch?v=0KXRMhaR1EQ>. Acesso em: 10 de dezembro de 2025.

[108] Lançado em 1976, o filme franco-japonês *Ai no Korīda* (*O Império dos Sentidos*), de Nagisa Oshima, é tido como o responsável por gerar uma demanda por cinema de sexo explícito em uma série de países no mundo após sua estreia e sucesso comercial. Após sua liberação pela censura brasileira em 1980, por exemplo, a fita teria inspirado a feitura de *Coisas Eróticas* (1981), de Raffaele Rossi, tido como marco inicial da produção explícita no circuito paulistano da Boca do Lixo (ver o documentário *A primeira vez do cinema brasileiro*, de 2012). É possível imaginar que tenha sido esse o cenário encontrado por Bulbul no circuito exibidor europeu, em um período que, cronologicamente, bate em parte com o da estreia do filme de Oshima.

relações de raça e classe no Brasil: uma visão de mundo, ainda que progressista, incontornavelmente masculina, branca e balizada no privilégio social. Talvez seja a ausência de diretores negros no "núcleo duro" do Cinema Novo a responsável pelas relações tensas entre as fitas associadas ao movimento e as formas de conhecimento e sistemas de organização de mundo negros, ainda que a presença de personagens negras e de dilemas próprios à sua racialidade sejam constantes nas obras que tematizam a vida do povo brasileiro: em *Barravento* (1962), o primeiro longa de Glauber Rocha (rodado a partir de um projeto de Luiz Paulino dos Santos), uma colônia de pescadores na Bahia é explorada por peixeiros abastados, e o protagonista Firmino atribui a subserviência geral às distrações causadas pelo foco comunitário na devoção à religiosidade iorubana (o que é, em certa medida, endossado pelo discurso fílmico)[109]; uma lógica semelhante pode ser verificada em *Escola de Samba Alegria de Viver*, episódio da antologia *Cinco vezes favela* dirigido por Carlos Diegues no qual a música popular e o espaço de socialização da população negra e favelada, sintetizados na agremiação carnavalesca local, também são narrativamente apontados como elementos alienantes a serem superados pela consciência de classe e pela organização política[110]. É preciso, claro, fazer justiça às exceções: Leon Hirszman, emérito do projeto *Cinco vezes favela*, se debruçou sobre o samba através do contato direto com gente do *métier* nos curta-metragens *Nelson Cavaquinho* (1969) e *Partido Alto* (1976) — homenagem ao *bamba* Candeia —, além de resgatar a memória musical negra ancestral nos curtas da série *Cantos de trabalho*: *Cacau* (1975), *Cana de açúcar* (1975) e *Mutirão* (1976); o proto-cinemanovista Nelson Pereira dos Santos, que já havia tematizado a vida nos subúrbios e favelas cariocas e as disputas étnicas/sociopolíticas envolvendo o samba em *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), realizaria em 1974 — quando já estava, a bem dizer, apartado do movimento — o longa *O amuleto de Ogum*, cujas pensata e encenação são calcadas nos esquadrões da morte da Baixada Fluminense e na religiosidade afro-brasileira, com direito a sequências marcantes, como a do personagem de Jofre Soares recebendo uma entidade em cena. Talvez o cineasta oriundo do movimento mais interessado nas "temáticas negras" seja, mesmo, o supracitado Carlos Diegues, mas seus filmes a esse respeito são

[109] Ver *O jovem Glauber e a ira do Orixá* (1998), artigo de Renato Silveira sobre *Barravento* publicado no número 39 da Revista USP.

[110] Contraditoriamente, o CPC da UNE — entidade produtora do *Cinco vezes favela* — parecia ter interesse em manter um diálogo com sambistas politizados e identificados com agremiações expressivas, como Candeia, ligado à escola de samba da Portela. O conjunto Mensageiros do Samba, do qual o supracitado compositor e intérprete foi um dos integrantes, teria feito "parte do Movimento de Revitalização do Samba de Raiz, promovido pelo Centro Popular de Cultura [...] em parceria com a União Nacional dos Estudantes [...]" (Lopes; Simas, *op. cit.*, p. 73).

envoltos em uma série de problemáticas — como discutimos brevemente sobre *Ganga Zumba*, ao início deste trabalho, e elaboraremos em maior fôlego nas páginas seguintes.

O cinema de Zózimo Bulbul, surgido em 1973 (portanto, já após o apogeu e o desgaste do Cinema Novo), resgata desde seus primeiros segundos de tela a herança cultural negra renegada por boa parte dos integrantes do movimento que lhe serviu de manjedoura: publicamente, o cineasta jamais maldisse suas raízes cinemanovistas, mas pareceu desde o princípio afirmar, discursiva e imageticamente, que suas preocupações eram outras. Em contrapartida ao samba desmobilizador de *Cinco vezes favela*, Bulbul apresenta um compositor de escola de samba politizado e sindicalizado em *Aniceto do Império em… Dia de Alforria (?)*, curta sobre o qual comentamos brevemente em certos pontos desta pesquisa (ainda que fuja de nosso *corpus* principal), e documenta a tradição popular germinada de um libelo contra a "lei da vadiagem" em *Samba no Trem*; a religiosidade de matriz africana vista como encabrestada em *Barravento* dá lugar a discussões tridimensionais sobre o papel agregador e o componente de resistência dos diversos desdobramentos da fé afro-brasileira em *República Tiradentes*. Se uma prática cinematográfica de fato contra-hegemônica implica, necessariamente, na utilização de armas — ou, melhor, equipamentos — originalmente concebidas para um ofício artístico europeu ou norte-americano, visando ressignificá-las enquanto um artifício para exaltar os expedientes e culturas dos ditos "subalternos", isso se intensifica em um país como o Brasil, no qual mesmo uma prática cinematográfica tida como contestadora possuía seus vícios e limites[111].

Continuaremos mexendo no "vespeiro sagrado" do Cinema Novo e propondo reflexões sobre a relação entre o cinema brasileiro e o "assunto negro" ao longo de sua história no capítulo seguinte. Para voltarmos a este tópico, no entanto, começaremos avançando algumas décadas no tempo — em uma lógica que está se firmando como característica desta dissertação (não de todo desprovida de um diálogo com o tempo espiralar da religiosidade iorubana, repleta de ensinamentos como "Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje"). O que se verifica, mesmo décadas após o fim do sonho cinemanovista e o reconhecimento de suas tantas limitações e contradições, é que a elite cinematográfica brasileira, a rigor, não aprendeu nada. Com o passar dos anos, vozes como a

[111] Estas reflexões tiveram como base os debates suscitados pela comunicação *O Estrangeirismo Na Cinematografia Afrodiaspórica de Lilís Soares*, apresentada no XI Colóquio de Cinema e Arte da América Latina (COCAAL) por Matheus Pereira Dias, durante a 6ª sessão do Seminário Temático "Cinema e as cosmopercepções", no dia 6 de novembro de 2025. Resumo disponível em: <drive.google.com/file/d/1iBw_q37YkZ7LcDb-apfeHS5w323kS9lK/view?usp=sharing>. Acesso em: 19 de novembro de 2025.

de Bulbul, antes pontuais e minoritárias, viriam a ressoar em um diapasão cada vez maior — mas esse processo nada teve de simples.

4. A CONSTRUÇÃO DO CAMPO DOS ESTUDOS SOBRE CINEMAS NEGROS BRASILEIROS, CONSIDERAÇÕES E REFLEXÕES SOBRE O PIONEIRISMO DE ZÓZIMO BULBUL

Força da imaginação, vai lá
Além dos pés e do chão, chega lá,
O que a mão ainda não toca
Coração um dia alcança
Força da imaginação, vai lá
[...]
Quando um poeta compõe mais um samba
Ele funda outra cidade
Lamentando a sua dor, ele faz felicidade
Força da imaginação, na forma da melodia
Não escurece a razão, ilumina o dia a dia

(Dona Ivone Lara e Caetano Veloso, *Força da Imaginação*)

4.1. Cunhando o subcampo

No dia 29 de janeiro de 2018, o crítico e curador Heitor Augusto publicou, em seu *site* Urso de Lata, um texto intitulado *O que pode ser o cinema, e o cinema negro, brasileiro em 2018*. O que se conferia ali era uma reflexão crítica a partir de uma rememoração dos últimos anos de uma cinematografia brasileira a emergir de mostras e festivais como a Mostra Tiradentes e a Janela do Recife. Alguns dos filmes citados textualmente assinalavam a expressão de talentos emergentes que, nos anos seguintes, viriam a construir obras focadas em vivências negras e/ou de periferia no Brasil, como no caso de *Café com Canela* (2017), longa da dupla Ary Rosa e Glenda Nicácio[112]: um vislumbre de um futuro possível, no qual estratos étnico/sociais que outrora não possuíam os recursos e a entrada no meio cinematográfico necessários para narrar suas próprias histórias finalmente se firmariam enquanto cineastas. Isso passou a ser viabilizado graças à praticidade do digital, em oposição às custosas filmagem e exibição em 35 mm (que até por volta de 2010 ainda era o suporte de exibição obrigatório para festivais do quilate de Brasília, por exemplo), e às mudanças de paradigma no cinema brasileiro. Tal vislumbre de um novo cenário vinha do reforço das políticas públicas de financiamento e distribuição, deflagradas com as primeiras leis de incentivo nos anos 1990 e reforçadas sobretudo a partir dos anos 2000, notoriamente durante

[112] Eduarda de Oliveira Figueiredo apresentou um trabalho substancial sobre a origem e os modos de produção da Rosza Filmes, produtora de Rosa e Nicácio, na rodada de Comunicações Individuais de número 43 — "Cinema comunitário e a construção de narrativas territoriais no audiovisual brasileiro" — no dia 2 de outubro de 2025, no XVIII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE). O evento foi realizado entre setembro e outubro de 2025, na Universidade Federal do Pará (UFPA). Resumo disponível em: <socine.org/encontros/trabalhos-aprovados-2025/?id=25577>. Acesso em: 18 de novembro de 2025.

os governos do Partido dos Trabalhadores (2003-2015; 2023-), com um ínterim de ruptura que permeou as administrações de Michel Temer (2016-2019) e Jair Bolsonaro (2019-2022).

É nesse ínterim que situa-se o texto de Heitor Augusto, que — em contraponto à leva de produções representativas de um princípio de mudança — apresenta também um apanhado de obras de cineastas brancos que geraram polêmica graças a abordagens por vezes tidas como dessensibilizadas acerca de questões raciais: sem dúvida, seria *Vazante* (2017), de Daniela Thomas, o exemplar mais simbólico desse olhar incômodo e até então predominante, que estava em vias de "superação" pelas visões dos novos talentos (entre aspas, pois não há algo como uma linha evolutiva na cinematografia de um país) antes de ser novamente posto em evidência graças à reformulação das políticas públicas no setor da cultura entre 2016 e 2022. No texto *Cinema e Chicote em 10 pontos: atualizações brasileiras*, de 2022[113], o crítico e pesquisador Bernardo Oliveira definiria esse momento de produção como

> [...] A retomada da retomada, isto é: cinema é pra quem pode. A escassez de recursos e editais específicos marcam o período pós-golpe [em Dilma Rousseff, a partir de 2016], reconstituindo, em detrimento das transformações, a força da presença de uma elite cinematográfica. Se antes observávamos o movimento das placas tectônicas do privilégio de classe e de raça no cinema brasileiro, hoje o movimento é reduzido, seja por asfixia, seja por apropriação. Estreitamento de viabilidade, oportunismo de classe, redução da imaginação.
> [...] Os curadores e financiadores, os festivais e distribuidores, já sacaram a tendência que pode favorecer os signos da agenda racial, sem, contudo, contrair grandes compromissos: a culpa branca deve ser premiada, a experimentação negra deve ser sufocada. Mantém-se o apelo à sensibilidade racial através de uma imaginação limitada pela estreiteza da forma. Estilo, isto é, técnica e imaginação, como dado necessariamente secundário. O que se conta são as "nossas histórias". O compromisso com o alargamento do horizonte de experiências pode ser adiado em favor de um nivelamento mesquinho (Oliveira, 2022).

Na análise que faz no texto divisor de águas publicado quatro anos antes no *site* Urso de Lata, Heitor Augusto contrapõe o que chama de representação (equipes cinematográficas brancas retratando personagens negras, o que é colocado como uma tendência em voga no cinema brasileiro daquele momento) e representatividade, que se construiria a partir da

> [...] presença de pessoas negras (sim, no plural) nos processos de criação, na tomada de decisões, nas escolhas do que será produzido e o que irá circular, nos papeis de avaliadores acerca dessas imagens. O que significa dizer que falar de representatividade é inevitavelmente falar de relações de trabalho. De redistribuição de riqueza: na produção – quantos negros e quantos brancos na equipe? Quantos cabeças de equipe são negros? Qual a porcentagem dos recursos acessados por produtoras de negros; na divisão de status – aqueles que detém capital cultural traçarem pontes para que outras mãos toquem ou no dinheiro ou no prestígio; nos processos curatoriais – quantos curadores são negros? Qual a intensidade dos contatos feitos para que se diversifique qual a cor de quem escolhe os filmes?; nas mesas de debate – três homens brancos novamente, jura? (Augusto, 2018).

[113] Originalmente publicado como uma resenha do filme "Regra 34" (2022), de Julia Murat, na plataforma *Letterboxd*. Disponível em: <letterboxd.com/terreiro/film/rule-34>. Acesso em: 23 de novembro de 2025.

A ideia de "representatividade" estava então ganhando tração no uso corrente em assuntos que circundavam as pautas relativas ao que passou a ser chamado, genericamente, de "diversidade": o maior reconhecimento, respeito e inclusão de todas as parcelas da população que fugissem à norma social (masculina, heterossexual e branca). A relação entre o negro brasileiro e o cinema, então, entra em pauta. O texto de Heitor Augusto está longe de utilizar a noção de representatividade de forma rasa ou rasteira, como por vezes ela o era discursivamente empregada, à época, em uma certa literatura de autoafirmação (que por vezes se confunde com autoajuda) e em trocas pautadas pela *internet*. Pelo contrário: a partir dela, propõe ações e atitudes a serem tomadas pela nova safra de cineastas racializados que estariam buscando espaço no circuito de festivais brasileiros daquele momento. As propostas de intervenção esquadrinhadas por Augusto não estão tão distantes, à título de síntese, de uma fala da cineasta Viviane Ferreira sobre as lições que teria aprendido com Zózimo Bulbul: "[…] tem uma que nos exige refletir, interpretar e praticar dia e noite: sua concepção de cinema negro. Atrevo-me a inferir que ela vem alicerçada em um tripé forte e incisivo: corpos negros; autonomia produtiva e investigação narrativa contextualizada" (Ferreira *apud* De; Vianna, *op. cit.*, p. 63). Nessa fala, publicada em 2014, Ferreira chega a cravar que tal "concepção deve orientar a nova geração de realizadores negros" (*ibidem*).

A partir da publicação de *O que pode ser o cinema, e o cinema negro, brasileiro em 2018* por Heitor Augusto, iniciou-se um longo diálogo público entre críticos e pesquisadores através de uma série de plataformas digitais focadas na crítica de cinema, sempre pautando as questões relativas ao passado, ao presente e ao futuro das cinematografias negras no Brasil. A troca envolve plataformas como a revista digital Cinética, o *blog* Sessão Aberta e o portal Verberenas, e nomes como Juliano Gomes, Bruno Galindo e Lorenna Rocha. Essa longa (e nem sempre contínua) conversa, pautada majoritariamente em respostas diretas e extensas aos textos anteriores, parece ter sido deflagrada pelo texto *Carta ao Heitor (ou Desculpe a bagunça ou Ao mesmo tempo)*, publicado por Gomes na Cinética em 13 de agosto de 2018, e têm por desdobramento réplicas tão tardias como a *Carta a Juliano Gomes (ou por um cinema negro que se lance ao abismo)* de Lorenna Rocha, publicada no Verberenas em 2021, com preocupações que vão se deslocando e se refinando com o passar dos anos.

A menção a todo esse episódio decorrente do texto publicado em 2018 no Urso de Lata (e de todas as questões circundantes) não é gratuita. O que se verifica a partir dele é que a discussão sobre cinemas negros no Brasil na academia passa, necessariamente, pela crítica de cinema. Os precedentes das formulações sobre questões relativas à racialidade no cinema remontam, mesmo, a certos esforços de críticos externos ao tradicional eixo Rio-São Paulo

que, por vezes, debruçavam-se textualmente sobre esta temática. Um exemplo localizado por nossa pesquisa está na *Revista de Cultura Cinematográfica*, veículo publicado em Belo Horizonte entre 1958 e 1963 pela Sion Filmes S.A. e, curiosamente, patrocinado por uma certa União de Propagandistas Católicos. Para a edição de abril/maio de 1959[114], Ironides Rodrigues — professor de línguas, crítico musical e estudante de Direito, "mineiro de Uberlândia e católico" — redigiu um ensaio intitulado "O negro e a sétima arte". O texto é composto por um amplo panorama sobre o assunto no tocante ao cinema mundial (passando pelas obras de cineastas como D.W. Griffith, Douglas Sirk, Elia Kazan, Jean Cocteau, King Vidor, Orson Welles e Robert Rossen, e discutindo também as carreiras da *performer* Josephine Baker e de dramaturgos como Eugene O'Neil e Jean-Paul Sartre) e brasileiro (nomeando longas como *O Saci* [1953]*, Orfeu Negro* [1959]*, Sinhá Moça* [1953] e *Também Somos Irmãos* [1949]) (Rodrigues, 1959, p. 53-56).

Verifica-se, posteriormente, um interesse no "assunto negro" especificamente no cinema brasileiro por parte da geração cinemanovista que começara a filmar nos anos 1960. Para a pesquisadora Mariana Queen Nwabasili, a problemática racial brasileira estaria atrelada à ideia de nacional-popular encampada pelo Cinema Novo, com destaque para Glauber Rocha apontando que o movimento estaria gerando "o início de um gênero, o filme negro"[115]. Mais do que Rocha, nos parece importante frisar os esforços dos críticos/cineastas David Neves (que, durante a V Resenha do Cinema Latino-Americano realizada na cidade italiana de Gênova, em 1965, apresentou a tese *O cinema de assunto e autor negros no Brasil*)[116] e Orlando Senna (autor do texto *Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro*, publicado originalmente em 1979 através da revista Vozes)[117]. Estes e outros nomes filiados ao Cinema Novo ou a seus expoentes posteriores mostravam-se interessados intelectualmente em explorar com maior sofisticação a "questão negra" na cinematografia nacional. A publicação de suas teses em revistas de caráter acadêmico marca um esforço

[114] Os cinco anos de publicação da *Revista de Cultura Cinematográfica* estão armazenados em Belo Horizonte, na biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte da seção "Periódicos/EBA" da "Coleção BASE". A edição que utilizamos como referência para nossa pesquisa foi localizada no acervo da UFMG (constando como "doação de José Américo", datada de 3 de novembro de 1997) com o auxílio providencial de Rodrigo Sampaio, colega do PPGCine-UFF, durante nossa estadia na capital mineira por ocasião do XI COCAAL, em 2025.

[115] Conforme comentado no dia 2 de outubro de 2025 por Nwabasili em sua comunicação *Vozes de e junto a Beatriz Nascimento: críticas de filmes nacionais feitas por negros (1970-1980)*, apresentada na 4ª sessão do Seminário Temático "Arquivo e contra-arquivo: práticas, métodos e análises de imagens", no já mencionado XVIII Encontro SOCINE, sediado pela UFPA. Resumo disponível em: <socine.org/encontros/trabalhos-aprovados-2025/?id=25612>. Acesso em: 6 de outubro de 2025.

[116] Publicada três anos depois pelos *Cadernos brasileiros*, em edição sob a rubrica "80 anos de abolição".

[117] Para uma discussão mais aprofundada sobre os trabalhos de Neves e Senna, ver *A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro*, artigo de Noel dos Santos Carvalho e Petrônio Domingues publicado pela USP na revista Estudos Avançados, em 2017.

crítico preliminar (por parte de artífices brancos, é verdade), amparado em visões que hoje podem soar antiquadas ou filiadas a terminologias não muito bem-quistas na contemporaneidade (Senna esquematiza uma linha do tempo que passa por um "cinema mulato", etc.), em tratar textualmente temáticas que, pelo menos na produção fílmica cinemanovista, eram postas em tela de modo um tanto quanto paternalista. Apesar de suas análises ainda partirem de um ponto de vista externo à etnicidade negra, percebe-se uma vontade de tratar a presença desta no cinema brasileiro sem demagogia e com embasamento histórico sólido, abrindo conjecturas para um futuro possível. Esses esforços preliminares por parte de intelectuais, cineastas e críticos brancos atingem seu apogeu com a publicação, em 1982, do número 40 da revista *Filme Cultura*, editada pela Embrafilme. Com o rosto de Zózimo Bulbul ocupando maciçamente toda a sua capa, a edição, organizada pelo "secretário de redação" João Carlos Rodrigues (que, seis anos depois, publicaria a primeira edição de seu livro *O negro brasileiro e o cinema*), era intitulada *O negro no cinema brasileiro*. Inteiramente dedicado ao assunto grafado em letras garrafais no supercílio esquerdo da fotografia de Bulbul, o número contava com textos de críticos, cineastas e jornalistas brancos de primeira importância, como Ismail Xavier, Jairo Ferreira, Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar, Orlando Senna e Sérgio Augusto, além de entrevistas com personalidades da indústria cinematográfica interessadas na questão, como os cineastas brancos Carlos Diegues, José Carlos Burle e Walter Lima Jr. e os atores/cineastas negros Antonio Pitanga, Grande Otelo, Léa Garcia, Odilon Lopez, Ruth de Souza, Zezé Motta e, claro, Zózimo Bulbul.

Tantas décadas depois, na era digital, a descentralização da crítica de cinema — que foi dos jornais e revistas impressos aos portais digitais, nos quais há muito mais abertura e autonomia para a escrita, proporcionando uma gama mais vasta e, por que não, diversa de opiniões — desaguou no que pode ser, grosso modo, descrito como a ascensão de uma nova crítica de cinema negra, que é contemporânea às novas cinematografias negras que hoje existem no país e vêm ganhando lastro na produção acadêmica da área do Cinema e Audiovisual. Plataformas como a Indeterminações, criada por Lorenna Rocha e Gabriel Araújo, chegam a ter as discussões sobre crítica e cinema negros como seus principais balizadores[118]. Essa crítica tem ciência de seu papel na promoção de debates francos, tanto nas revistas e *sites* quanto nos festivais, no circuito exibidor e nas programações alternativas, sobre os rumos tomados por esse cinema brasileiro que hoje é muito menos caucasiano. Esse caminho, frisa-se, foi aberto à unha — no campo dos realizadores — por pioneiros como

[118] <indeterminacoes.com>.

Cajado Filho[119], Haroldo Costa, Waldyr Onofre, Antonio Pitanga, Adélia Sampaio e Zózimo Bulbul, mas também pelos homens e mulheres negros que, já nas décadas de 1970 e 1980, articulavam ideias que podem, hoje, ser incorporadas a uma possível história da crítica de cinema negra no Brasil.

A esse respeito, é muito esclarecedora a pesquisa de Mariana Queen Nwabasili, que em seu artigo *Debates sobre a legitimidade de autoria e representação social e racial no cinema brasileiro: disputas e historicidade do subcampo Estudos (Críticos) de Cinema(s) Negro(s) Brasileiro(s)*[120] já apontava a "existência de relações entre os debates sobre representação social e os debates sobre representação racial tornados públicos ao longo da história do cinema nacional" como "parte de uma historicidade" do subcampo, grafado pela autora no plural (Nwabasili, 2023, p. 665-666). Essa perspectiva semântica, que atesta contra a visão una de um "cinema negro" no Brasil, que tenha marco inicial, siga uma linha evolutiva e opere sob as mesmas visões, temáticas e interesses, dialoga com a que utilizamos para esta dissertação.

Para Nwabasili, "o subcampo é forjado historicamente a partir de leituras críticas de pesquisadores negros sobre a qualidade de representação de corpos, personagens e cultura negras em filmes nacionais", no qual por vezes o crítico e/ou acadêmico negro acaba tornando-se "um híbrido" de pesquisador/objeto (*ibidem*, p. 666-667).

Em artigo posterior[121], a pesquisadora aponta que, durante as décadas de 1970 e 1980 — portanto, não muito depois dos esforços supracitados de pesquisadores brancos como Neves, Senna e os colaboradores da *Filme Cultura* nº 40 —, já podiam ser verificadas, na imprensa brasileira, as publicações de "manifestações significativas dos intelectuais e militantes negros Maria Beatriz Nascimento [...], Muniz Sodré, Lélia Gonzalez [...] e Edna Roland a respeito de filmes nacionais que, no período, abordam personagens negras e/ou a história e cultura dos negros no Brasil", e que tais autores seriam precursores dos estudos críticos negros de cinema no Brasil (Nwabasili, 2025, p. 317). A partir dessas publicações, elaboradas por estudiosos do campo das humanidades, formados e atuantes em áreas como a antropologia e a história — portanto, a princípio não atrelados à indústria cinematográfica ou ao campo dos estudos cinematográficos — é possível fazer algumas observações.

---

[119] Cajado Filho, para João Carlos Rodrigues, teria sido "o primeiro cineasta negro brasileiro". Diretor de cinco longa-metragens entre as décadas de 1940 e 1960, trabalhou também como cenógrafo para uma série de produções de estúdio nesse período, falecendo em 1966 (Rodrigues, 2011, p. 133-135).

[120] Publicado nos *Anais de textos completos* do XXVI Encontro SOCINE: *Volverse Otras*: Políticas, imagens, sons e fronteiras (2023).

[121] "Maria Beatriz Nascimento e a escrita de mulheres negras sobre filmes na historiografia do cinema brasileiro (1970-1980)", publicado no livro *Cinema Negro no Feminino: Afeto e Pertencimento Além das Telas* (2025), organizado por Ceiça Ferreira e Edileuza Penha de Souza (p. 316-341).

Fica claro o perfil polímata desses intelectuais, que os impelia a examinar as manifestações culturais ligadas à história das populações afro-brasileiras no passado e no presente, como o próprio cinema e a música popular (Muniz Sodré, lembremos, é o autor de *Samba, o dono do corpo*, obra extensamente citada neste trabalho; Lélia Gonzalez esteve fortemente envolvida com a fundação do GRANES Quilombo em 1975, em parceria com o sambista Candeia[122] — organização da qual, segundo Noel dos Santos Carvalho[123], também fez parte Zózimo Bulbul [Carvalho, 2012, p. 15]). Pode ser destacado, nesse aspecto, algo como um interesse geral ativo, entre tais intelectuais, pelos tópicos de "assunto negro" que reverberavam de maneira sólida na indústria cultural — algo como um ímpeto construtivo destas figuras em contribuir de maneira concreta, através de seus respectivos aportes teóricos, com discussões em curso no campo da arte e da cultura de massa. Para Nwabasili, eles seriam os pioneiros de uma crítica de cinema negra possível no Brasil, com a formação deste subcampo sendo historicamente forjada "a partir de leituras críticas de pesquisadores negros sobre a qualidade de representação de corpos, personagens e cultura negras em filmes nacionais" (Nwabasili, *op. cit.*, p. 324), em um momento no qual, sob influência de suas contrapartidas norte-americanas e africanas, "o movimento negro em propulsão no Brasil [...] pensava a cultura e as artes como parte da luta por igualdades raciais ao serem fatores estratégicos para o fortalecimento da identidade racial negra" (*ibidem*). A atuação destes nomes no tocante ao cinema, ademais, por vezes deixava a crítica e passava à prática.

Nwabasili destaca o caso de Maria Beatriz Nascimento, historiadora por formação, que teceu críticas enfáticas ao cinema de Carlos Diegues (mencionado brevemente, ao longo desta dissertação, como o autor de *Ganga Zumba*, filme permeado de imprecisões históricas sobre as culturas africanas e afro-brasileiras). São notórios dois textos de sua autoria tecendo comentários sobre *Xica da Silva*, longa lançado pelo cineasta em 1976 que "propunha uma sexualização e bestialização da mulher negra, especificamente de uma mulher negra histórica vinculada à história da escravidão no Brasil" (*ibid.*, p. 321). Sucesso de público estrondoso, a

---

[122] O Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo foi fundado em 1975 por sambistas como Candeia, Wilson Moreira, Paulinho da Viola e até mesmo Aniceto do Império, o sambista e militante sindical registrado por Zózimo Bulbul em curta-metragem (Carvalho, 2005, p. 199). Em sua monografia sobre a Quilombo, a musicóloga Nayana Torres Pereira alega que a agremiação vinha na contramão da "comercialização [...] das Escolas de Samba em detrimento do próprio samba e da comunidade que testemunhou e participou do nascimento delas" (2008, p. 4), com interesse — expresso desde o nome escolhido — em exaltar os elementos ancestrais das culturas afro-brasileiras. Nei Lopes, um de seus fundadores, escreveu sobre os ideais da Quilombo em seu livro *O samba na realidade*, mas a agremiação nunca chegou a desfilar oficialmente no carnaval carioca. O envolvimento de Gonzalez é pontuado na *Nota biográfica* (p. 369-370) e em *Uma cronologia de Lélia González* (p. 371-374), no volume *Por um feminismo afro-latino-americano* (org. Flavia Rios e Márcia Lima).

[123] No artigo *O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro brasileiro*, publicado em 2012 na Revista Crioula, da USP.

fita estrelada por uma carismática Zezé Motta e embalada por uma suingada música-tema de Jorge Ben[124] foi, não obstante, objeto de uma recepção pouco festiva por parte da intelectualidade e da classe artística negras. Zózimo Bulbul, por exemplo, chegou a dizer que a existência de produções como "*Xica da Silva*, *Chico Rei*, esse tipo de filme onde o negro é feito pelo olhar do branco" teria impulsionado sua vontade de rodar o documentário *Abolição* nos anos 1980 (Bulbul *apud* De; Vianna, *op. cit.*, p. 38).

Publicado no ano de estreia da obra que criticava, *A senzala vista da casa grande*, o primeiro texto redigido por Maria Beatriz Nascimento sobre *Xica da Silva* (Nascimento, 2022, p. 47-55), frisava — em sintonia com argumentações como a defendida por Bulbul — que o "lugar de classe e raça" de Diegues seria o "mediador de um olhar fílmico limitado e conservador, um 'olhar de branco'" (Nwabasili, *op. cit.*, p. 323). O ponto de vista da historiadora, quando lido sob a luz da crítica de cinema brasileira, poderia inclusive ser filiado às "perspectivas críticas como as de Jean-Claude Bernardet sobre a legitimidade de representação social do povo e do popular em filmes do cinema moderno brasileiro feitos por cineastas de classe média e média-alta" (*ibid*, p. 324) — notoriamente em livros como *Brasil em tempo de cinema* (1967), *Cineastas e imagens do povo* (1985) e *Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica (As ideias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro)* (1983, co-autoria com Maria Rita Galvão). Mesmo que não diretamente, Nascimento parecia galgar agilmente os degraus de discussões correntes no campo da crítica cinematográfica brasileira, com *A senzala vista da casa grande* antecedendo até mesmo "os comentários críticos sobre o cinema nacional realizados por intelectuais negros no período" (*ibid*, p. 326).

A repercussão do texto de Nascimento gerou uma reação do próprio Diegues em publicações à título de réplica, servindo como propulsor para o surgimento do famoso epíteto "patrulhas ideológicas" para designar aqueles que impusessem questionamentos de ordem histórico-socio-cultural ao trabalho artístico — estigma algo semelhante ao que o rótulo "identitário" vem ganhando na contemporaneidade. Dois anos depois, a autora escreveu seu segundo texto direcionado ao "problema Xica da Silva", *A senzala vista da casa grande:* merchandising *e contracultura no cinema nacional*[125], que inclui uma réplica direta à

[124] *Xica da Silva*, letra e música de Jorge Ben, pode ser conferida também em seu disco *África Brasil*, de 1976 — trabalho sobre a formação das culturas afro-brasileiras bem mais complexo que os "filmes negros" de Diegues. Ver *África Brasil: Um dia Jorge Ben voou para toda a gente ver*, de Kamille Viola (2020); ou ainda *Balanço afiado: estética e política em Jorge Ben*, de Allan da Rosa e Deivison Faustino (2023).

[125] *A senzala vista da casa grande* foi publicado no jornal *Opinião* em 15 de outubro de 1976; *Merchandising e contracultura no cinema nacional* data de 12 de janeiro de 1981, mas permaneceu inédito à época. Utilizamos, como referência para este trabalho, a reprodução de ambos na coletânea de textos de Nascimento intitulada *O negro visto por ele mesmo*, organizada por Alex Ratts para a editora Ubu em 2022. Pelo que pudemos conferir,

acusação de “patrulha ideológica” (Nascimento, *op. cit.*, p. 56-63). Se as trocas podem, à primeira vista, parecer ataques de ordem pessoal, é importante frisar que havia muito mais em jogo — caso contrário, mais apropriado seria discorrer sobre o episódio nas colunas sociais. Nascimento e Diegues eventualmente deixariam de lado as animosidades e acabariam aproximando-se, e a historiadora “viria a colaborar na pesquisa para o roteiro de *Quilombo*, filme rodado em 1983” (Diegues, 2014, p. 419), ao lado de Lélia Gonzalez, Joel Rufino dos Santos e Roberto da Matta (Diegues; Nadotti, 1984, p. 183), outros intelectuais *a priori* não relacionados à esfera do cinema. No entanto, como aponta Alex Ratts[126], antropólogo e pesquisador da vida e obra de Nascimento,

> Análises posteriores dessa polêmica em geral omitem a presença de Beatriz Nascimento na ficha técnica da obra [...] como consultora, junto com Lélia Gonzalez, Joel Rufino dos Santos e Roberto DaMatta (Nadotti & Diegues, 1984, p. 184). Parte do impacto da resenha que ainda hoje reverbera em estudos sobre a questão racial e o audiovisual advém do fato de sua autora ser uma mulher negra, intelectual e ativista, persona não prevista no discurso público, nem mesmo entre a esquerda de classe média.
> No caso de *Quilombo* (1984), as referências para a elaboração do roteiro do filme são assim apresentadas: "pesquisa livremente inspirada nos livros Palmares, a guerra dos escravos, ensaio de Décio Freitas, e Ganga Zumba, romance de João Felício dos Santos" (Nadotti & Diegues, 1984, p. 183). Não consta que o diretor, também roteirista, tenha consultado obras conhecidas de autores negros sobre Palmares, como Edson Carneiro e Clóvis Moura, ou mesmo algum dos artigos de Beatriz Nascimento, que aquela altura estava imersa na pesquisa com quilombos (Ratts, 2022, p. 13).

De todo modo (e à revelia do questionamento sobre a predileção de Diegues em amparar-se bibliograficamente em autores brancos, em detrimento de alternativas afro-brasileiras), a participação ativa de nomes como Gonzalez, Nascimento e Rufino dos Santos na pesquisa para elaboração de roteiro de *Quilombo* — ainda que a contribuição de Nascimento tenha sido omitida e minimizada, não de modo insuspeito — corrobora com a ideia de que intelectuais negros de peso do período estavam buscando ativamente “botar a mão na massa”, à sua maneira, na produção cinematográfica, ajudando a “conter o incêndio” da propagação de imprecisões históricas nos filmes dirigidos por cineastas brancos (como pode ser verificado nos filmes de “assunto negro” de Diegues anteriores a *Quilombo*), mesmo que os resultados para tal empreitada nem sempre tenham servido totalmente a seus pretensos objetivos — afinal, como nota Edna Roland, *Quilombo* ainda apresenta palmarinos falando iorubá (Roland, *op. cit.*, p. 21).

---

foi esta a primeira publicação do texto de 1981. Ratts utiliza como referência um original datilografado localizado no acervo de Nascimento no Arquivo Nacional, em 2018.

[126] Em *O corpo-espelho negro*, prefácio para *O negro visto por ele mesmo*.

Para Zózimo Bulbul, tal esforço conciliador empreendido por Diegues na década de 1980 ainda seria comparável a *Xica da Silva* e ao supracitado *Chico Rei* (1985) de Walter Lima Jr. O filme, que possui como base a lendária história do rei congolês escravizado no Brasil, é qualificado negativamente por Bulbul, em maior nível de detalhes, em uma entrevista ao jornalista Fernando Spencer para o *Diário de Pernambuco*, publicada na primeira página da Seção B – VIVER (Sociais, Cinema, Feminino, TV) em 20 de junho de 1988[127]. Para nos ater brevemente à opinião de Bulbul sobre *Chico Rei*, destacamos o trecho:

> Recusei trabalhar em *Chico Rei*, porque historicamente é terrível. É uma coisa fantasiosa da cabeça deles, paternalisticamente como vêem o negro. Não querem mexer, querem ficar bem com o sistema e não chocar a comunidade negra. Então fica aquela coisa pasteurizada, e depois passam na telinha da Globo [...] (Bulbul *apud* Spencer, 1988, p. 1).

No tocante às mesmas questões, Bulbul já havia dado uma entrevista à jornalista Vilma Homero, da *Tribuna da Imprensa*, publicada no caderno "Tribuna BIS" na significativa data de 13 de maio de 1988[128]. Nela, o diretor e intérprete alega que mesmo "com a escassez de bons papéis para artistas negros no cinema e televisão, preferiu ficar de fora" de *Xica da Silva*, *Chico Rei* e *Quilombo* (Bulbul *apud* Homero, 1988, p. 1). Em seu ponto de vista, tais fitas representariam a

> [...] mais pura ficção. [...] São aqueles intelectuais do Partidão, com o compromisso de esculhambar a história do negro. Não tem a menor discussão racial. São alegorias que poderiam ter sido entregues a qualquer diretor de harmonia ou carnavalesco de escola de samba. Tenho certeza de que eles fariam melhor. Quando li o roteiro de "*Quilombo*", vi que não tinha a menor seriedade (*ibidem*).

Sua opinião taxativa sobre o roteiro de *Quilombo*, é certo, não diz respeito à qualidade da contribuição dos intelectuais negros à consultoria histórica do filme (tópico sequer abordado por entrevistado ou entrevistadora na *Tribuna da Imprensa*), parecendo muito mais direcionada à linguagem carnavalizante e à abordagem permeada por leveza e ludicidade empregada por cineastas brancos como Diegues no trato da escravidão enquanto assunto para uma produção cinematográfica. Integrante do IPCN ao lado de Lélia Gonzalez, Bulbul certamente teria muito a concordar com Maria Beatriz Nascimento em uma conversa sobre filmes como *Xica da Silva*. Cada um à sua maneira, os dois trilharam caminhos participativos para fazerem com que, no cinema brasileiro, a senzala passasse a não mais ser vista exclusivamente pelas lentes da casa grande — e a representação do negro deixasse as ficções históricas nas quais ele é invariavelmente retratado como escravizado.

---

[127] "Cineasta Zózimo Bulbul rompe Correntes e mostra 'Abolição'", extensa entrevista sobre o longa assinado por Bulbul, acompanhada por um depoimento de seu montador, Severino Dadá.

[128] A entrevista chegou às bancas na data exata do centenário da assinatura da Princesa Isabel sob o título "Abolição: o que mudou?", e tinha por objetivo promover o documentário *Abolição*, figurando na primeira página do caderno Tribuna BIS daquele dia.

4.2. Diálogos críticos

O que é digno de destaque para os propósitos desta dissertação, mais do que discutir a atuação de figuras como Maria Beatriz Nascimento em produções cinematográficas (ela viria a ser retratada e participar ativamente do desenvolvimento do documentário *Ôrí*, de Raquel Gerber, lançado em 1989)[129], é a "materialização de sua militância acadêmica em prol da revisão da escrita da história do Brasil a partir de perspectivas (pesquisas, vivências) de pessoas negras" (Nwabasili, *op. cit.*, p. 322). Como bem define Noel dos Santos Carvalho, isso ocorreu em um período no qual "as organizações e os artistas ligados ao movimento negro empreenderam uma revisão da história do negro no Brasil", sendo "desse período o aparecimento de cineastas negros interessados em construir suas próprias imagens e narrativas sobre o Brasil" (Carvalho, 2012, p. 16). Em paralelo ao surgimento de cineastas como Bulbul, Adélia Sampaio, Antonio Pitanga e Waldyr Onofre na esfera da produção cinematográfica, verificava-se a intensa atuação de intelectuais negros do campo das humanidades em entrevistas para meios de comunicação e em publicações de próprio punho, como nos exemplos reunidos pela pesquisa de Nwabasili.

Se as intervenções textuais de Nascimento, Gonzalez e outros de seus pares da geração intelectual negra que desponta nos anos 1970-1980 eram majoritariamente veiculadas por meio da imprensa alternativa da época, em detrimento de publicações acadêmicas de fato, isso se deve muito mais pela exclusão de suas vozes do debate público cinematográfico mais amplo, mas a solidez argumentativa, o rigor histórico e os raciocínios sofisticados acerca do cinema estão lá. O subcampo da crítica de cinema negra brasileira — ou, conforme a nomenclatura cunhada por Nwabasili, dos *Estudos (Críticos) de Cinema(s) Negro(s) Brasileiro(s)* — parece ter seu surgimento e seu desenvolvimento necessariamente vinculado à academia, ou a uma linguagem e uma metodologia acadêmicas. Isso pode ser atestado desde a publicação dos artigos preliminares dos críticos/cineastas brancos Neves e Senna em publicações de cunho científico, passa por figuras como Nascimento e Gonzalez nos anos 1970-1980 e deságua na contemporaneidade, com os escritos críticos e publicações acadêmicas (fora os textos que permeiam as interseções entre ambos) redigidos por nomes como Juliano Gomes, Lorenna Rocha e a própria Mariana Queen Nwabasili, todos pesquisadores inseridos no meio acadêmico para além de seus respectivos trabalhos no campo da crítica de cinema.

---

[129] Parte do material elaborado pela historiadora para o filme está compilada no volume *O negro visto por ele mesmo* (p. 80-84; p. 147-149).

O que há de mais verdadeiramente inovador, nestes trabalhos, parece ser o ímpeto de propor uma revisão histórica a certos sensos-comuns acerca do "cinema negro brasileiro" — que, como discutido anteriormente, dificilmente poderia ser definido no singular. Gomes[130], por exemplo, mostra-se como um dos primeiros a questionar, mais diretamente, o papel de Zózimo Bulbul como "pai" dos cinemas negros no Brasil, pondo em xeque sua figura cristalizada e exacerbada de "pioneiro". Para tal, se alça na própria obra de Bulbul:

> [...] Há uma linha e uma linhagem. Descartá-la em nome de uma ideia de política de visibilidade performática militante me parece um erro político e historiográfico. Esse é um dos problemas, por exemplo, do que chamo de *zozimocentrismo obsessivo* – que é importante dizer: não foi criado pelo próprio Bulbul, mas é um fenômeno que ocorre com seu legado e, de certa forma, "contra" seus filmes, contra o que eles mostram, contra sua face rizomática. Pois é só pegar, por exemplo, *Abolição* (1988), que você vê que se tem alguma coisa que não existe ali é um centro. *Abolição* é um modelo teórico e prático (Gomes, 2020).

Em resposta a Gomes, Lorenna Rocha (2021) irá apontar algumas características que identifica na idolatria a Bulbul como um pioneiro indisputado[131]:

> #1: Há uma figura paternalista e suas ações influenciam na construção dos entendimentos sobre a linguagem em perspectivas pretas (ex.: as dimensões política e antirracista são interpretadas como ações inéditas de seus "fundadores", e marcam as definições contemporâneas acerca do campo cinematográfico [...]);
>
> #2: Nega-se um passado indigesto, que deve ser colocado em oposição à iniciativa proposta por essas figuras e/ou grupos, produzindo uma evidente hierarquia dentro do campo por meio da deslegitimação do que veio antes (no cinema, as chanchadas; [...] relacionados ao circuito comercial e popular);
>
> #3: Os legados desses "fundadores" são sempre retomados no presente como meio de legitimação de suas realizações pioneiras, o que inviabiliza um olhar para ações anteriores ou circundantes aos seus atos inaugurais (*Alma no Olho, no caso do cinema* [...]) (Rocha, 2021).

Rocha propõe, ainda, um olhar direcionado a filmes como *Pista de grama* (1958), *Um é pouco, dois é bom* (1971), *As aventuras amorosas de um padeiro* (1976) e *Na boca do mundo* (1978), obras também tidas como "pioneiras" dos cinemas negros no Brasil, e questiona: "Se alguns deles foram perdidos, como olhar para seus rastros em meio às documentações? E por que não, criá-los? Fabulá-los?" (*ibidem*). Esse tipo de preposição, aliás, era endossada pelo próprio Bulbul: *Referências,* curta-metragem que dirige em 2006, traz os diretores de *Pista de grama* (Haroldo Costa), *As aventuras amorosas de um padeiro* (Waldyr Onofre) e *Na boca do mundo* (Antonio Pitanga), além de outros cineastas negros veteranos, à ribalta para que eles deponham sobre suas experiências como realizadores. A

---

[130] Na *Carta a Bruno Galindo*, publicada no *site* da revista digital Cinética em novembro de 2020, circundando as discussões abertas pelo texto de Heitor Augusto mencionadas anteriormente neste capítulo.

[131] Em seu texto, Rocha faz uma comparação com a cristalização do "pioneirismo absoluto" de Abdias Nascimento no campo dos teatros negros brasileiros, omitida desta dissertação por motivos de síntese.

crítica e pesquisadora, em 2025, defenderia sua dissertação de mestrado *Mata teu pai: investigações em torno do pioneirismo de Zózimo Bulbul no cinema (negro) brasileiro*, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Ainda que o trabalho ainda não esteja disponível para consulta no repositório da UFPE no momento de fechamento do texto desta dissertação, os questionamentos levantados por ele parecem desdobramentos dos pontos trazidos pela autora no texto de 2021, publicado em plataforma digital de crítica de cinema — mais um exemplo dos estreitos laços entre crítica e academia no subcampo dos estudos sobre cinemas negros no Brasil.

Ao apontarmos constantemente esses laços que, a nosso ver, forjaram o subcampo, buscamos mais do que provar um ponto: nos interessa sobretudo atestar a sofisticação na qual o debate, desde sempre, esteve envolto, além de ressaltar o caráter multidisciplinar no qual ele mostra-se amparado — que, não por acaso, em muito orna com a metodologia utilizada para a condução desta pesquisa.

CONCLUSÃO

Mas o meu nome ninguém vai jogar na lama
Diz o dito popular: morre o homem, fica a fama
Eu quero morrer numa batucada de *bamba*
Na cadência bonita do samba

(Ataulfo Alves e Paulo Gesta, *Na cadência do samba*)

Muitos caminhos foram percorridos ao longo desta dissertação, passando pelo cinema de Zózimo Bulbul, pelos laços etno-linguísticos que unem o Brasil ao continente africano, pela história social do Rio de Janeiro, pelo samba e por outras manifestações da cultura popular afro-carioca, pelas páginas do *Jornal do Brasil*, pelas discussões sobre os cinemas negros brasileiros e pelas conjecturas sobre a formação do subcampo de uma crítica de cinema negra e das cinematografias negras no país. Todo o caráter multidisciplinar desta pesquisa, permeado — sobretudo em suas notas de rodapé — por digressões de tamanho e temáticas variadas (que, esperamos, podem ter contribuído de maneira efetivamente construtiva para as questões trazidas à mesa), em verdade foi não mais do que uma maneira encontrada por seu autor para articular diversos assuntos de seu interesse — com sorte, de forma coesa.

O pré-projeto submetido à consideração do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), em 2023, almejava identificar questões relativas à formação das culturas negras no Brasil a partir do trabalho de três cineastas tidos como "pioneiros" de um "cinema negro brasileiro" possível: Antonio Pitanga, Waldyr Onofre e Zózimo Bulbul. Após enfáticas recomendações de professores, colegas e amigos, este recorte se fechou: de um *corpus* que inicialmente abarcaria quinze filmes (dezesseis, se considerarmos que Pitanga lançou seu segundo longa, *Malês*, em 2025, e vinte, levando em conta que quatro títulos pouco discutidos da filmografia de Bulbul foram descobertos pelo autor desta dissertação apenas nos estágios finais da pesquisa), passamos para um que efetivamente se deteve sobre três obras da "segunda fase" da filmografia de um dos cineastas pertencentes ao trio original, abrindo espaço para nos determos a análises mais detalhadas sobre estes e, com igual afinco, tecermos elucubrações advindas do contexto histórico, social, político e cultural que envolve as temáticas tratadas por estas fitas.

Os primeiros passos para esta pesquisa, ainda à época de elaboração do pré-projeto, se deram com a busca por uma bibliografia voltada à questão racial negra no cinema brasileiro

que convergiu, algo por acaso, com leituras inseridas no campo da música popular que vinham sendo feitas em paralelo — dois pontos, desde o princípio, balizadores para o que viria a se tornar a presente dissertação. Apenas dois anos depois, quando a redação já estava à pleno vapor, tivemos acesso ao estudo *A era das demolições*, de Oswaldo Porto Rocha, tido como um dos primeiros do Brasil, no campo da história, a lançar mão de um "recurso metodológico de juntar a história da MPB com a história tradicional" (Rocha, *op. cit.*, p. 102). Se antes, grosso modo, já esboçávamos algo à nível deste tipo de metodologia, a partir do momento em que encontramos uma definição mais precisa para ela pudemos firmá-la sobre bases mais sólidas. Assim sendo, optamos por nos fiar na história do samba carioca — forma de conhecimento afro-brasileira por excelência — para discutir, em paralelo, a história daquele Rio de Janeiro presente em *Pequena África*, *República Tiradentes* e *Samba no Trem*.

Acreditamos ter, ao longo dos últimos capítulos, conseguido provar nossa hipótese primária ao explicitar o que leva estes curta-metragens a comporem algo como uma "trilogia involuntária": a partir de uma abordagem que por vezes beira o paradidático[132], eles exemplificam diferentes aspectos da importância dos sistemas de organização e das produções de conhecimento negras para a formação cultural do Rio de Janeiro. Para concretizar nosso objetivo, pareceu oportuno um mergulho de cabeça no "universo" daquele Rio em processo de modernização abordado por Bulbul — em muito impulsionado pela intimidade prévia do pesquisador com a região central do Rio de Janeiro e com o universo lírico do samba, somada à vontade de sistematizá-los academicamente com rigor e credibilidade. Tais intenções brutas foram lapidadas ao longo de uma redação algo peripatética, que de uma mesa de trabalho situada no bairro de Itaipu, região oceânica da cidade de Niterói, foi transportada para locais tão distintos como aeroportos, bancos de carona, quartos de hotel, salas de espera, *sets* de filmagem, o Centro AfroCarioca de Cinema e, mais substancialmente, para o computador do bar e restaurante no qual o autor desta dissertação labutou, como operador de caixa e *bartender*, durante a totalidade de seus anos de mestrado. Escrito a partir de tantos lugares distintos e de modo um tanto quanto fragmentário, este trabalho finalmente encontra sua unidade no arremate de seus apontamentos finais.

Ao longo desta pesquisa, na busca pela satisfação de nossa hipótese secundária, chegaram à nossa atenção questões em maior nível de sofisticação sobre o homem e o

[132] Reflexões sobre o potencial educativo dos filmes de Bulbul foram estimuladas por conversas com a pesquisadora Christiane Matos Batista (FEUSP) no Encontro SOCINE de 2025, após a primeira sessão do Eixo Temático "História e política no cinema e audiovisual das Américas Latinas e dos Brasis". Pesquisadores que se debruçam sobre a obra de Bulbul identificam didatismo em alguns de seus trabalhos, como Noel dos Santos Carvalho, que enxerga "pedagogia" nos letreiros do curta *Aniceto do Império em… Dia de Alforria… (?)* (Carvalho, 2005, p. 199).

cineasta Zózimo Bulbul, sobre o "pioneirismo" do qual cineasta desfrutaria na seara do "cinema negro brasileiro" e sobre a necessidade de pensar o subcampo de forma mais criteriosa e menos simplista. A isto, somou-se a aspiração de elaborar ideias sobre o trabalho do cineasta de maneira original, tanto através da metodologia quanto por meio do recorte. Falar sobre pioneirismos, conforme discutido ao longo das últimas páginas, é sempre algo que periga a generalização e a imprecisão: importante frisar a existência de estudos anteriores a este que já haviam se detido, em maior ou menor grau, sobre o que aqui chamamos de "segunda fase" da filmografia de Bulbul. O que esta pesquisa almejou atingir, a título de originalidade, foi — em um primeiro momento — a identificação, neste recorte de três filmes, de um manancial de informações que tematiza a importância de uma população subalterna no desenvolvimento da identidade carioca, e articula suas pensatas através de uma encenação que nos parece legitimamente afro-brasileira. Feito isto, retomamos Bulbul enquanto figura de disputa na história das cinematografias negras brasileiras e buscamos travar diálogo com o pensamento de outros críticos e pesquisadores; alguns já falecidos, outros em plena atividade e ocupando, a nosso ver, um papel vital na construção do subcampo.

Reconhecemos a existência de lacunas neste trabalho, e o fato destas lacunas não serem pequenas. Talvez as mais significativas estejam na ausência de análises dedicadas particularmente à situação da mulher negra no Rio de Janeiro durante período histórico de 1870-1930, uma vez que suas especificidades foram condensadas em nosso trabalho para melhor caberem nas descrições gerais sobre a vida da população afro-brasileira durante os anos de modernização arquitetônico-urbanístico-cultural carioca (ainda que tenhamos tentado salientar a importância das *ialorixás*/"tias" baianas e do caráter eminentemente matriarcal da religiosidade candomblecista e das primeiras rodas de samba), e na falta de uma reflexão pormenorizada sobre as cinematografias negras e a história da crítica negra no Brasil especificamente a partir de uma visão alinhada às pautas do feminismo negro contemporâneo. Felizmente, nos dois casos não faltam bons exemplos de pesquisadoras que se debruçam sobre tais assuntos: nos parece vital reforçar a recomendação, no tocante ao papel histórico-social da mulher negra no Brasil (e em sua antiga capital federal, por consequência), dos escritos de Lélia Gonzalez reunidos no volume *Por um feminismo afro-latino-americano*; e no relativo aos debates sobre produção cinematográfica e crítica brasileiros, do trabalho que Mariana Queen Nwabasili vem desenvolvendo — esta última recomendação pode, inclusive, ser estendida a todo o volume *Cinema negro no feminino*: *Afeto e Pertencimento Além das*

Telas, organizado por Ceiça Ferreira e Edileuza Penha de Souza, no qual consta um dos artigos de Nwabasili utilizados como referência para esta dissertação.

O papel das formas de conhecimento afro-brasileiras para a formação cultural do Rio de Janeiro foi, conforme atestamos, fundamental. A partir do crescente número de trabalhos no campo da história contrários ao ponto de vista então hegemônico sobre a modernização da cidade — o que, pelo menos de acordo com o que pôde ser verificado por esta pesquisa, se deu sobretudo a partir dos anos 1980, com a publicação original das pesquisas de Aquino Carvalho, Chalhoub, Porto Rocha e outros — identificamos uma série de problemáticas que permearam os caminhos da população negra que aglutinou-se na velha capital ao longo do século XIX, seguindo as pistas deixadas por jornalistas e escritores racializados que viveram o "outro Rio" *in loco*, como Francisco Guimarães, João do Rio e Lima Barreto. Tendo como base uma bibliografia variada voltada à cultura popular e à história do samba em particular, identificamos que uma das frentes de resistência desse povo se deu pela manutenção das tradições, tecnologias e sistemas de organização de mundo que remontam ao continente africano. A capacidade de penetração em diversos estratos étnicos/sociais e a influência duradoura de tais culturas compõem o que, hoje, seria chamado de *soft power*: não há região do Brasil na qual não haja música popular contemporânea historicamente relacionada aos cantos, folguedos e tradições ancestrais de base eminentemente negra (e o samba, gênero amplamente discutido aqui, é apenas uma dessas manifestações musicais afro-diaspóricas desenvolvidas em território nacional)[133] e na qual falte a presença de práticas religiosas de origem negra, como a Umbanda, o Candomblé ou o chamado catolicismo popular afro-brasileiro.

Os cinemas negros seguirão se transformando e se adaptando aos novos contextos e demandas da produção audiovisual brasileira, granjeando visibilidade e notoriedade, "furando a bolha" cada vez mais: hoje, cineastas que podem ser, grosso modo, filiados a estes expedientes formais/narrativos/sociopolíticos (como André Novais Oliveira e seus companheiros da produtora Filmes de Plástico, Grace Passô, Lincoln Péricles, Ary Rosa e Glenda Nicácio, etc.) estão entre os nomes mais aguardados nas seleções anuais do circuito de mostras e festivais, sobretudo (e notoriamente) na Mostra de Cinema de Tiradentes e no FórumDoc BH, onde os cinemas negros parecem encontrar terreno mais fértil para seu desenvolvimento — graças, também, à ligação destes eventos com as novas gerações de críticos identificados com os estudos de cinematografias negras brasileiras.

---

[133] Para um rico inventário de tais tradições e manifestações, ver *Festas populares no Brasil*, livro de Lélia Gonzalez originalmente publicado em 1987, reeditado em 2024 pela Boitempo com farta adição de fotografias.

A figura de Zózimo Bulbul, à revelia das novas gerações que contestam (não desprovidos de razão) sua imagem de pioneiro absoluto destas cinematografias, seguirá sendo referência para discussões no tocante ao subcampo: não mais solitária, mas muito bem acompanhada por outros cineastas, atores e atrizes — afinal, o *performer* negro, em tempos de dominância branca completa da indústria cinematográfica, por vezes articulava-se como um ator, autor (Hirano, 2022)[134] — de maior importância que ajudaram a pavimentar esse caminho.

É oportuno lembrar a célebre frase de Jurema Werneck — referência que, como Nwabasili, recomendamos enfaticamente no que diz respeito a uma perspectiva feminista — em sua exemplar pesquisa (2010) que busca ressignificar o papel histórico da mulher negra brasileira (e aqui, tomaremos-na emprestada para falar sobre as cinematografias e críticas de cinema negras como um todo, no tocante ao cenário nacional): “nossos passos vêm de longe”.

[134] O pesquisador Luis Felipe Kojima Hirano aplica o conceito ao ator Grande Otelo, em seu ensaio “Grande Otelo: ator, autor — pistas para um cinema negro no Brasil”, publicado no livro *Cinema negro brasileiro* (2022, org. Noel dos Santos Carvalho) (p. 23-44).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PUBLICAÇÕES ACADÊMICAS

Carvalho, Noel dos Santos; Domingues, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 31, n. 89, p. 377-394, 2017.

_____. O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro brasileiro. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 12, p. 1-21, 2012.

_____. Cinema e representação racial: O cinema negro de Zózimo Bulbul. Orientador: Antonio Sérgio Alfredo Guimarães. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2005.

Castro, Yeda Pessoa de. Língua e nação de candomblé. *África – Revista do Centro de Estudos Africanos* (USP), São Paulo, n. 4, p. 57-76, 1981.

Correa, Marco Aurélio. Pequena África e os cotidianos da resistência: o cinema negro como possibilidades para a Lei 10639/03. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, Rio de Janeiro, v. 10, ano 10, n. Ed. especial – Caderno Temático: "História e Cultura Africana e Afrobrasileira – Lei 10.639/03 na escola", p. 109-134.

Neves, David. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. *Cadernos Brasileiros:* 80 anos de abolição, Rio de Janeiro, n. 47, ano 10, p. 75-81, 1968.

Paula, R. N. de. Semente de Favela: jornalistas e o espaço urbano da Capital Federal nos primeiros anos da República – o caso do Cabeça de Porco. *Revista Cantareira*, Niterói, v. 1, n. 3, ano 2, 2003.

Pereira, Nayana Torres. Candeia e a Escola de Samba Quilombo: Um exemplo de preservação das tradições culturais e manifestações artísticas, em resistência à comercialização das Escolas de Samba. Orientador: Luiz Otávio Braga. Trabalho de conclusão de curso (licenciatura) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Arte, 2008.

Ribeiro, Ana Paula Alves. Rio de Janeiro e sua herança africana: histórias contadas por Zózimo Bulbul. *Todas as Artes – Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura,* Porto, v. 3, n. 3, p. 66-84, 2021. Disponível em: <ojs.letras.up.pt/index.php/taa/article/view/10759/9903>. Acesso em: 31 de outubro de 2025.

Ribeiro, Viviani de Moraes Freitas. A (des)construção do espaço carioca na 'era Cesar Maia' (1993-2008). 2009. 353f. Orientador: Mauro Kleiman. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, 2009.

Rolnik, Raquel. Lar, doce Lar (a história de uma fórmula arquitetônica). *AU. Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, v. 1, ano 1, n. 3, 1985.

Senna, Orlando. Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro. *Revista de Cultura Vozes*, v. LXXIII, n. 3, ano 73, p. 211-226, 1979.

Silva, Filipe Macário. O afrontamento de Zózimo Bulbul na luta antirracista. Orientador: Samuel Oliveira. Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2021.

Silveira, Renato. O jovem Glauber e a ira do Orixá. *Revista USP*, São Paulo, n. 39, p. 88-115, 1998.

Souto, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. *GALÁxIA*, São Paulo, n. 45, p. 153-165, 2020.

Velloso, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço: Espaços e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p.207-228, 1990.
Werneck, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, Rio de Janeiro, v. 1, ano 1, n. 1 – Dossiê Temático: "Experiências de mulheres negras na produção do conhecimento", p. 7-17.

CADERNOS, JORNAIS E REVISTAS

Accioly, Ivan. Figurinista e cenógrafo. *Caderno CCBB Educativo Heitor dos Prazeres é meu nome*, setembro de 2023, p. 25.
Amorim, Cláudia. Cota nas telas. *Jornal do Brasil*, 16 de junho de 2003, p. 28. Caderno B, p. 1.
Angel, Hildegard. Borbulhantes. *Jornal do Brasil,* 19 de maio de 2008, p. 62. Caderno B, p. 5.
_____. Volta. *Jornal do Brasil,* 12 de junho de 2007, p. 66. Caderno B, p. 4.
Back, Sylvio. Cruz e Sousa, o preto no gueto. *Jornal do Brasil*, 25 de abril de 2002, p. 9.
Barbosa, Marco Antonio. Mostra Internacional do Filme Etnográfico – Um olhar sobre as diferenças. *Jornal do Brasil*, 16 de setembro de 2005, p. 66-67.
Boechat, Ricardo; Herdy, Ronaldo. Raça. *Jornal do Brasil*, 03 de setembro de 2005, p. 7.
Bulbul, Zózimo. A alegria do povo brasileiro é oriunda da África. *Jornal do Brasil*, 15 de novembro de 2009, p. 51. Caderno B, p. 3.
Cardoso, Monique. Cenas do Brasil no coração da África. *Jornal do Brasil*, 27 de fevereiro de 2009, p. 35. Caderno B, p. 3.
Cinema, Cinema Brasileiro – Lado B. *Jornal do Brasil*, 16 de março de 2008, p. 87 (Não assinada).
_____, Estreias. *Jornal do Brasil,* 27 de agosto de 2010, p. 13 (Não assinada).
_____, Mostras. *Jornal do Brasil,* 26 de abril de 2002, p. 42-43 (Não assinada).
_____, Mostras. *Jornal do Brasil,* 24 de agosto de 2007, p. 80 (Não assinada).
_____, Mostras. *Jornal do Brasil*, 23 de novembro de 2007, p. 82 (Não assinada).
_____, Programa. *Jornal do Brasil*, 01 de maio de 2002, p. 25. Caderno B, p. 5 (Não assinada).
_____, Programa. *Jornal do Brasil*, 08 de maio de 2009, p. 33 (Não assinada).
_____, Programa / Mostras. *Jornal do Brasil*, 14 de novembro de 2008, p. 82 (Não assinada).
Exposições, Abertura. *Jornal do Brasil*, 12 de julho de 2002, p. 72-73 (Não assinada).
Gobbi, Nelson. O veneno… leva como metáfora. *Jornal do Brasil*, 17 de março de 2006, p. 76.
Herdy, Ronaldo. Lance Livre. *Jornal do Brasil*, 27 de junho de 2002, p. 8.
Homero, Vilma. Abolição: o que mudou?. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 13 de maio de 1988. Tribuna BIS, p. 1.
Moraes, Patrick Prado de. Mostras: Tela Negra, O cinema negro em questão. *Jornal do Brasil*, 6 de dezembro de 2002, p. 42. Programa, p. 14.
Programa, Televisão. *Jornal do Brasil*, 13 de agosto de 2002, p. 33. Caderno B, p. 6 (Não assinada).
Ramalho, Anna. Laços Estreitos. *Jornal do Brasil*, 29 de novembro de 2007, p. 14.
_____. Love is in the air. *Jornal do Brasil*, 22 de maio de 2009, p. 17.
_____. Puro Poder. *Jornal do Brasil*, 01 de maio de 2010, p. 13.
_____. Raspadinhas. *Jornal do Brasil*, 22 de dezembro de 2009, p. 14.

Rocha, Glauber. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*, ano I, nº 3, julho de 1965, p. 165-170.
Rodrigues, Ironides. O negro na sétima arte. *Revista de Cultura Cinematográfica*, ano II, n° 11, abril/maio de 1959, p. 53-56.
Rodrigues, João Carlos (org.). *Filme Cultura:* o negro no cinema brasileiro, ano XV, nº 40, agosto/outubro de 1982.
Roland, Edna. Visto por uma militante negra. *Mulherio*, ano 4, nº 17, julho/agosto de 1984, p. 21.
Sessão Pipoca / Programação de Cinema, Mostras. *Jornal do Brasil*, 16 de dezembro de 2006, p. 50. Niterói, p. 2 (Não assinada).
Silva, Alvaro Costa e. Informe Ideias, A real academia. *Jornal do Brasil*, 22 de novembro de 2007, p. 91. Ideias & Livros, p. 2.
_____. Informe Ideias, O cinema de Bulbul. *Jornal do Brasil*, 27 de janeiro de 2007, p. 66. Ideias & Livros, p. 2.
Souza, Tárik de. Supersônicas, Notas sós. *Jornal do Brasil*, 22 de dezembro de 2006, p. 63. Caderno B, p. 3.
Spencer, Fernando. Cineasta Zózimo Bulbul rompe Correntes e mostra "Abolição". *Diário de Pernambuco*, 20 de junho de 1988. Seção B – VIVER (Sociais, Cinema, Feminino, TV), p. 1.
Tinoco, Bianca. Um festival de boas intenções. *Jornal do Brasil,* 18 de maio de 2005, p. 33. Caderno B, p. 3.
Tolipan, Heloisa. Black is beautiful. *Jornal do Brasil*, 14 de novembro de 2009, p. 41. Caderno B, p. 8.
_____. Três perguntas para… Zózimo Bulbul. *Jornal do Brasil*, 07 de novembro de 2009, p. 40. Caderno B, p. 4.
Wolff, Fausto. Na mesma noite de primavera de 1960. *Jornal do Brasil*, 11 de maio de 2006. Caderno B, p. 3.

LIVROS

Alencar, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
Araújo, Joel Zito. *A negação do Brasil:* O negro na telenovela brasileira**.** São Paulo: Senac SP, 2013.
Barreto, Lima; Lustosa, Isabel (notas; posfácio). *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. 2ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2025.
_____. *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá.* Campinas: Editora da Unicamp, 2024.
_____. *O subterrâneo do morro do Castelo* / Um folhetim de Lima Barreto. 4ª ed. Rio de Janeiro: Dantes, 2017.
_____; Schwarcz, Lilia Moritz (org.; introdução). *Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
Bento, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
_____; Galvão, Maria Rita. *Cinema:* Repercussões em caixa de eco ideológica (As ideias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983.
_____. *Brasil em tempo de cinema*: Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
Bernat, Isaac. *Encontros com o griot Sotigui Kouyaté*. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.
Capilé, André; Flores, Guilherme Gontijo. *Tradução-Exu*: ensaio de tempestades a caminho. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

Carvalho, Bruno. *Cidade porosa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.
Carvalho, Noel dos Santos (org.) *et al*. *Cinema negro brasileiro*. Campinas: Papirus, 2022.
Castro, Ruy. *Metrópole à beira-mar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
Chalhoub, Sidney. *Trabalho, lar e botequim*: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da *belle époque*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
Chiavenato, José Júlio. *O negro no Brasil:* da senzala à Guerra do Paraguai. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.
Cunha, Euclides da. *Os sertõe*s. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.
De, Jeferson; Vianna, Biza (orgs.). *Zózimo Bulbul*, *uma alma carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Palmares/Centro AfroCarioca de Cinema, 2014.
Didier, Carlos. *Negra semente, fina flor da malandragem*: samba batucado do Estácio de Sá. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2023.
Diegues, Carlos. *Vida de cinema*: antes, durante e depois do cinema novo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
Freyre, Gilberto. *Casa grande & senzala*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1981.
Gilroy, Paul. *O Atlântico negro*: modernidade e dupla consciência. 2ªed. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.
Gomes, Paulo Emílio Sales. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte.* São Paulo: Perspectiva, 1974.
Gonzalez, Lélia. *Festas populares no Brasil*. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2024.
_____; Rios, Flavia (org.); Lima, Márcia (org.). *Por um feminismo afro-latino-americano*. 1ª ed. São Paulo: Zahar, 2020.
_____; Hasenbalg, Carlos. *Lugar de Negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.
Guedes, Wallace Andrioli. *Política como produto*: Pra Frente, Brasil, Roberto Farias e a ditadura militar. 1ª ed. Curitiba: Appris, 2020.
Guimarães, Francisco (*Vagalume*); Pereira, Leonardo Affonso de Miranda (org; posfácio; notas). *Na roda do samba*. 1ª ed. Niterói: Serra da Barriga, 2023.
Lopes, Nei. *O preto que falava iídiche*. Rio de Janeiro: Record, 2023.
_____. *Bantos, malês e identidade negra*. 4ª ed. revista e atualizada. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
_____. *Rio Negro, 50*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
_____; Simas, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
_____. *Dicionário da hinterlândia carioca:* Antigos "subúrbio" e "zona rural". Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
_____. *O samba na realidade*: a utopia da ascensão social do sambista. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
Magno, M.D. Améfrica Ladina: introdução a uma abertura (p. 145-165). In: *Acesso à Lida de Fi-Menina*. Rio de Janeiro: NovaMente, 2008.
Moura, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
Moura, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. São Paulo: Todavia, 2022.
Nadotti, Nelson; Diegues, Carlos. *Quilombo*: roteiro do filme e crônicas de filmagem. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
Nascimento, Abdias. *O quilombismo:* documentos de uma militância Pan-Africanista. São Paulo: Perspectiva, 2023.
Nascimento, Elisa Larkin. Apresentação; Prefácio. In: Nascimento, Abdias. *Sortilégio*. São Paulo: Perspectiva, 2022.
Nascimento, Maria Beatriz; Ratts, Alex (org.; prefácio). *O negro visto por ele mesmo*. São Paulo: Ubu, 2022.

Neto, Lira. *Uma história do samba:* as origens. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
Nwabasili, Mariana Queen. Maria Beatriz Nascimento e a escrita de mulheres negras sobre filmes na historiografia do cinema brasileiro (1970-1980). In: Ferreira, Ceiça; Souza, Edileuza Penha de (orgs.). *Cinema negro no feminino*: Afeto de Pertencimento Além das Telas. Rio de Janeiro: NAU, 2025.
_____. Debates sobre a legitimidade de autoria e representação social e racial no cinema brasileiro: disputas e historicidade do subcampo Estudos (Críticos) de Cinema(s) Negro(s) Brasileiro(s). In: Borges, Cristian *et al.* (orgs.). *Anais de textos completos do XXVI Encontro SOCINE*. São Paulo: SOCINE, 2024.
Pereira, Edimilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira. São Paulo: Fósforo, 2022.
Rio, João do; Madeira, Maria Angélica (prefácio). *As religiões no Rio*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.
Rocha, Oswaldo Porto; Carvalho, Lia de Aquino; Lobo, Eulália Maria Lahmeyer (prefácio). *A era das demolições*: cidade do Rio de Janeiro: 1870-1920 / *Contribuição ao Estudo das Habitações Populares; Rio de Janeiro:* 1886-1906. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1986.
Rodrigues, Antonio Edmilson M.; Carris, Luciene. *De 'Colina Sagrada' a 'Dente cariado'*: a modernidade carioca e o morro do Castelo (1822-1922). Rio de Janeiro: Editora Ayran, 2024.
Rodrigues, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema.* 3ª ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
Rosa, Allan da; Faustino, Deivison. *Balanço afiado*: estética e política em Jorge Ben. 1ª ed. São Paulo: Fósforo/Perspectiva, 2023.
Sevcenko, Nicolau. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983.
Simas, Luiz Antonio. *As sete encruzilhadas da cidade*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2025.
Sodré, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
Stam, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução: Fernando Mascarello. 5ª ed. Campinas: Papirus, 2013.
_____. *Multiculturalismo Tropical*: Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. Tradução: Fernando S. Vugman. São Paulo: EdUSP, 2007.
Vianna, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora UFRJ, 2002.
Viola, Kamille. *África Brasil*: Um dia Jorge Ben voou para toda a gente ver. 1ª ed. São Paulo: Edições SESC, 2020.

PÁGINAS DIGITAIS

Acervo - Museu de Arte do Rio. *Museu de Arte do Rio*, s/d. Disponível em: <museudeartedorio.org.br/o-mar/acervo>. Acesso em: 3 de fevereiro de 2026.
Augusto, Heitor. O que pode ser o cinema, e o cinema negro, brasileiro em 2018. *Urso de Lata*, 29 de janeiro de 2018. Disponível em: <ursodelata.com/2018/01/29/o-que-pode-ser-o-cinema-e-o-cinema-negro-brasileiro-em-2018>. Acesso em: 2 de setembro de 2025.
Centro Cultural José Bonifácio. *Riotur*, sem data. Disponível em: <riotur.rio/que_fazer/centro-cultural-jose-bonifacio>. Acesso em: 31 de outubro de 2025 (Publicação não assinada).
Costa. Aline de Caldas; Dias, Matheus Pereira. O Estrangeirismo Na Cinematografia Afrodiaspórica de Lilís Soares (Resumo expandido). *COCAAL* (Google Drive). Disponível em:

<drive.google.com/file/d/1iBw_q37YkZ7LcDb-apfeHS5w323kS9lK/view?usp=sharing>. Acesso em: 19 de novembro de 2025.
Gomes, Juliano. Carta a Bruno Galindo (ou o bagulho é a prática). *Cinética*, 17 de novembro de 2020. Disponível em: <nova.revistacinetica.com.br/texto/336>. Acesso em: 21 de janeiro de 2026.
_____. Carta ao Heitor (ou Desculpe a bagunça ou Ao mesmo tempo). *Cinética*, 13 de agosto de 2018. Disponível em: <nova.revistacinetica.com.br/texto/142>. Acesso em: 21 de janeiro de 2026.
Fernandes, Rita. Mais uma vez o Trem do Samba parte da Central para Oswaldo Cruz. *VEJA Rio*, 29 de novembro de 2023. Disponível em: em: <vejario.abril.com.br/coluna/rita-fernandes/mais-uma-vez-o-trem-do-samba-parte-da-central-para-oswaldo-cruz>. Acesso em: 15 de maio de 2025.
Figueiredo, Eduarda de Oliveira. Cinema da Rozsa Filmes no Brasil: qual melodrama? (Resumo expandido). *SOCINE*. Disponível em: <socine.org/encontros/trabalhos-aprovados-2025/?id=25577>. Acesso em: 18 de novembro de 2025.
Indeterminações. *Indeterminações*, s/d. Disponível em: <indeterminacoes.com> Acesso em: 4 de fevereiro de 2026.
IV Encontro de cinema Negro África Brasil Caribe. *Geledés – Instituto da Mulher Negra*, 7 de novembro de 2010. Disponível em: <geledes.org.br/iv-encontro-de-cinema-negro-africa-brasil-caribe>. Acesso em: 16 de setembro de 2025 (Publicação não assinada).
Lucena, Felipe. Uma Breve História da Cidade do Samba. *Diário do Rio*, 11 de fevereiro de 2017. Disponível em: <diariodorio.com/historia-da-cidade-do-samba>. Acesso em: 31 de outubro de 2025.
Magni, Érica. Viúva de Zózimo Bulbul assume o 7º Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe. *O Globo*, 22 de março de 2014. Disponível em: <oglobo.globo.com/rio/bairros/viuva-de-zozimo-bulbul-assume-7-encontro-de-cinema-negro-brasil-africa-caribe-11921533>. Acesso em: 31 de outubro de 2025.
Mourejar. *Michaelis On-line - UOL*, s/d. Disponível em: <michaelis.uol.com.br/palavra/aKmDN/mourejar>. Acesso em: 22 de dezembro de 2025.
Mouro. *Michaelis On-line - UOL*, s/d. Disponível em: <michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/mouro>. Acesso em: 22 de dezembro de 2025.
Nwabasili, Mariana Queen. Vozes de e junto a Beatriz Nascimento: críticas de filmes nacionais feitas por negros (1970-1980) (Resumo expandido). *SOCINE*, 2025. Disponível em: <socine.org/encontros/trabalhos-aprovados-2025/?id=25612>. Acesso em: 6 de outubro de 2025.
Oliveira, Bernardo. Cinema e Chicote em 10 pontos: atualizações brasileiras. *Letterboxd*, 8 de outubro de 2022. Disponível em: <letterboxd.com/terreiro/film/rule-34>. Acesso em: 23 de novembro de 2025.
Programação da 5ª Bienal da UNE. *Wayback Machine*/*UNE*, 2007. Disponível em: <web.archive.org/web/20070403024602/http://www.une.org.br/bienal/programacao/programacao_final.html>. Acesso em: 26 de agosto de 2024.
Rocha, Lorenna. Carta a Juliano Gomes (ou por um cinema negro que se lance ao abismo). *Verberenas*, v. 7, n. 7, 2021. Disponível em: <verberenas.com/article/carta-a-juliano-gomes-ou-por-um-cinema-negro-que-se-lance-ao-abismo>. Acesso em: 2 de setembro de 2025.

Saiba mais sobre o Cadon/histórico de fundação. *CADON - Centro de Apoio ao Desenvolvimento Osvaldo dos Santos Neves*, s/d. Disponível em: <cadonbr.org>. Acesso em: 3 de fevereiro de 2026.
SRTV 378. Alma no olho. Zózimo Bulbul (1974). *CTAv Centro Técnico Audiovisual* (*YouTube*). Disponível em: <youtube.com/watch?v=0KXRMhaR1EQ>. Disponível em: 10 de dezembro de 2025.
Tia Ciata. *Casa da Tia Ciata*, s/d. Disponível em: <tiaciata.org.br/tia-ciata>. Acesso em: 9 de dezembro de 2025.
Vanini, Eduardo. As histórias por trás dos caquinhos que coloriram subúrbios brasileiros. *O Globo,* 18 de abril de 2016. Disponível em: <oglobo.globo.com/ela/decoracao/as-historias-por-tras-dos-caquinhos-que-coloriram-suburbios-brasileiros-19092833>. Acesso em: 24 de novembro de 2025.
Walter Firmo: no verbo do silêncio a síntese do grito. *IMS*, 2024. Disponível em: <ims.com.br/exposicao/walter-firmo-no-verbo-do-silencio-a-sintese-do-grito-ims-pocos>. Acesso em: 02 de setembro de 2024 (Publicação não assinada).
Zózimo Bulbul – Principais trabalhos como diretor e autor. *Centro AfroCarioca de Cinema*, 2013. Disponível em: <afrocariocadecinema.org.br/zozimo-bulbul>. Acesso em: 20 de agosto de 2024 (Publicação não assinada).

FILMOGRAFIA COMENTADA

5X FAVELA – AGORA POR NÓS MESMOS. Direção: Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, Manaira Carneiro, Rodrigo Felha, Wagner Novais, Luciano Vidigal. Produção: Luz Mágica Produções Audiovisuais; Globo Filmes. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 2009. 103’, sonoro, colorido, 35 mm.
A DEUSA NEGRA. Direção: Ola Balogun. Produção: Magnus Filmes. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil/Nigéria, 1978. 95', sonoro, colorido, 35mm.
A GUERRA DOS PELADOS. Direção: Sylvio Back. Produção: Paraná Filmes. Cidade: Curitiba. Brasil, 1970. 81’, sonoro, colorido, 35 mm.
A NEGAÇÃO DO BRASIL. Direção: Joel Zito Araújo. Produção: Casa de Criação. Cidade: São Paulo. Brasil, 2000. 90’, sonoro, colorido, 35 mm.
A PRIMEIRA VEZ DO CINEMA BRASILEIRO. Direção: Bruno Graziano, Denise Godinho, Hugo Moura. Produção: Triumpho Filmes. Cidade: São Paulo. Brasil, 2012. 83’, sonoro, colorido, digital.
ABOLIÇÃO. Direção: Zózimo Bulbul. Produção: Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 1988. 150’, sonoro, colorido, 35 mm.
AI NO KORĪDA (O IMPÉRIO DOS SENTIDOS). Direção: Nagisa Oshima. Produção: Argos Films, Oshima Productions *et al*. Cidade: Tóquio. França/Japão, 1976. 102’, sonoro, colorido, 35 mm
ALDIR BLANC: DOIS PRA LÁ, DOIS PRA CÁ. Direção: Alexandre Ribeiro Carvalho, André Sampaio e José Roberto de Moraes. Produção: TVE – Rede Brasil. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 2004. 55’, sonoro, colorido, 35 mm.
ALMA NO OLHO. Direção: Zózimo Bulbul. Produção: Zózimo Bulbul. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 1973. 12’, sonoro, P&B, 35 mm.
ANICETO DO IMPÉRIO EM… DIA DE ALFORRIA… (?). Direção: Zózimo Bulbul. Produção: Cine-Tv Áudio Visual Ltda. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 1980. 11’, sonoro, colorido, 16 mm.
ARTEZANATO DO SAMBA. Direção: Zózimo Bulbul e Vera de Figueiredo. Produção: Circofilm Produções de Arte. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 1974. 10’, sonoro, colorido, 35 mm.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Produção: Iglu Filmes. Cidade: Salvador. Brasil, 1961. 80’, sonoro, P&B, 35 mm.
BATUQUE NA COZINHA. Direção: Anna Azevedo. Produção: HY Brazil Filmes. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 2004. 19’, sonoro, colorido, 35 mm.
C.A.I.S. Direção: Zózimo Bulbul. Produção: Centro AfroCarioca de Cinema. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 2012. Minutagem não localizada, sonoro, colorido, suporte não localizado.
CANTOS DE TRABALHO: CACAU. Direção: Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman Produções. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 1975. 11’, sonoro, colorido, 35 mm.
CANTOS DE TRABALHO: CANA DE AÇÚCAR. Direção: Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman Produções. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 1975. 10’, sonoro, colorido, 35 mm.
CANTOS DE TRABALHO NO CAMPO: MUTIRÃO. Direção: Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman Produções. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 1976. 14’, sonoro, colorido, 35 mm.
CHICO REI. Direção: Walter Lima Jr.. Produção: Arte 4 Promoções e Produções Artísticas Ltda.. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 1985. 115’, sonoro, colorido, 35 mm.
CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Produção: Conspiração Filmes. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 2002. 130’, sonoro, colorido, 35 mm.
CINCO VEZES FAVELA. Direção: Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias, Miguel Borges. Produção: C.P.C. - Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes; Saga Filmes Ltda. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 1962. 99’, sonoro, P&B, 35 mm.
COISAS ERÓTICAS. Direção: Raffaele Rossi. Produção: Empresa Cinematográfica Rossi. Cidade: São Paulo. Brasil, 1981. 83’, sonoro, colorido, 35 mm.
COMPASSO DE ESPERA. Direção: Antunes Filho. Produção: Antunes Filho Produções Artísticas Ltda. Cidade: São Paulo. Brasil, 1973. 98', sonoro, P&B, 35 mm.
CONVERSA DE BOTEQUIM (COM JOÃO DA BAIANA). Direção: Luiz Carlos Lacerda. Produção: Cinesul. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 1972. 10’, sonoro, P&B, 35 mm.
CRUZ E SOUSA - O POETA DO DESTERRO. Direção: Sylvio Back. Produção: TELESC; Usina de aluno. Cidade: Blumenau. Brasil, 1999. 86’, sonoro, colorido, 35 mm.
DEPOIS EU CONTO…. Direção: José Carlos Burle. Produção: Produções Watson Macedo. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 1956. 100’, sonoro, P&B, 35 mm.
DAHOMEY. Direção: Mati Diop. Produção: Arte France Cinéma, Les Films du Bal, Fanta Sy. Cidade: Abomey-Calavi. Benim/França/Senegal, 2024. 68’, sonoro, colorido, digital.
DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Produção: Copacabana Filmes. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 1964. 118’, sonoro, P&B, 35 mm.
FESPACO. Direção: Zózimo Bulbul. Produção: Centro AfroCarioca de Cinema. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, Burkina Faso, 2011. Minutagem não localizada, sonoro, colorido, suporte não localizado.
FRENTE NEGRA BRASILEIRA. Direção: Zózimo Bulbul e Ras Adauto. Produção: Cultne. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 1985. 18’, sonoro, colorido, vídeo.
GANGA ZUMBA. Direção: Carlos Diegues. Produção: Copacabana Filmes. Cidade: São Paulo. Brasil, 1963. 120’, sonoro, P&B, 35 mm.
GAROTA DE IPANEMA. Direção: Leon Hirszman. Produção: Saga Filmes. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 1967. 90’, sonoro, colorido, 35 mm.
NATAL DA PORTELA. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Produção: Sant’Anna Produtora de Filmes S.A.; Coup de Coeur. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil; França, 1988. 85’, sonoro, colorido, 35 mm.
NELSON CAVAQUINHO. Direção: Leon Hirszman. Produção: Saga Filmes LTDA. Cidade: São Paulo. Brasil, 1969. 13’, sonoro, P&B, 35 mm.

O AMULETO DE OGUM. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Regina Filmes LTDA. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 1974. 112’, sonoro, colorido, 35 mm.
O PRIMEIRO OLHAR. Direção: Zózimo Bulbul. Produção: Centro AfroCarioca de Cinema. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 2009. Minutagem não localizada, sonoro, colorido, suporte não localizado.
O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO (ANTONIO DAS MORTES). Direção: Glauber Rocha. Produção: Mapa Produções Cinematográficas Ltda. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 1969. 95’, sonoro, colorido, 35 mm.
O SACI. Direção: Rodolfo Nanni. Produção: Brasiliense Filmes. Cidade: São Paulo. Brasil, 1953. 65’, sonoro, P&B, 35 mm.
O VENENO DA MADRUGADA. Direção: Ruy Guerra. Produção: Lagoa Cultural. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 2006. 118’, sonoro, colorido, 35 mm.
ORFEU NEGRO (ORFEU DO CARNAVAL). Direção: Marcel Camus. Produção: Dispat Films. Cidade: São Paulo; Paris; Roma. Brasil, 1959. 110’, sonoro, colorido, 35 mm.
ÔRÍ. Direção: Raquel Gerber. Produção: Angra Filmes Ltda., Fundação do Cinema Brasileiro. Cidade: São Paulo. Brasil, 1989. 91’, sonoro, colorido, 35 mm.
PEQUENA ÁFRICA. Direção: Zózimo Bulbul. Produção: EcoRio Produções e Promoções LTDA. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 2002. 14’, sonoro, colorido.
POEMA PARA SOLANO. Direção: Zózimo Bulbul. Produção: Centro AfroCarioca de Cinema. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 2008. Minutagem não localizada, sonoro, colorido, suporte não localizado.
OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Produção: Copacabana Filmes. Cidade: Milagres. Brasil, 1963. 80’, sonoro, P&B, 35 mm.
QUILOMBO. Direção: Carlos Diegues. Produção: CDK Produções; Embrafilme. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 1984. 127’, sonoro, colorido, 35 mm.
REFERÊNCIAS. Direção: Zózimo Bulbul. Produção: Fundação Palmares. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 2006. 38', sonoro, colorido.
RENASCIMENTO AFRICANO. Direção: Zózimo Bulbul, Mansour Sora Wade. Produção: Centro AfroCarioca de Cinema. Cidade: Rio de Janeiro; Dacar. Brasil; Senegal, 2010. 54’, sonoro, colorido.
REPÚBLICA TIRADENTES. Direção: Zózimo Bulbul; Thiago Mendonça. Produção: Usina 21 Artes. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 2005, 36’, sonoro, colorido.
SAMBA NO TREM. Direção: Zózimo Bulbul. Produção: Palmares Produções. Cidade: Rio de Janeiro. 2005, 18’, sonoro, colorido.
SARAVAH. Direção: Pierre Barouh. Produção: Editions Saravah. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil/França, 1969. 100’, sonoro, colorido, 35 mm.
SINHÁ MOÇA. Direção: Oswaldo Sampaio; Tom Payne. Produção: Companhia Cinematográfica Vera Cruz S.A. Cidade: São Bernardo do Campo. Brasil, 1953. 100’, sonoro, P&B, 35 mm.
TAMBÉM SOMOS IRMÃOS. Direção: José Carlos Burle. Produção: Atlântida Cinematográfica. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 1949. 85’, sonoro, P&B, 35 mm.
TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha. Produção: Mapa Produções Cinematográficas Ltda. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 1967, 107’, sonoro, P&B, 35 mm.
VIDAS SECAS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 1963. 103’, sonoro, P&B, 35 mm.
ZONA CARIOCA DO PORTO. Direção: Zózimo Bulbul. Produção: Estapar, Riopark, Concremat e Secretaria de Cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 2006. 28’, sonoro, colorido, suporte não localizado.

DISCOGRAFIA COMENTADA

Aleluia, Mateus (autor); Santos, Grinaldo Salustiano (autor); Oliveira, João Gilberto Prado Pereira (intérprete). Cordeiro de Nanã. In: *Brasil*. Rio de Janeiro: WEA, 1981. Disponível em: <youtube.com/watch?v=wC1zYu-myIw>. Acesso em: 15 de maio de 2025.

Alves, Ataulfo (autor; intérprete). *De janeiro a janeiro*. In: *Ataulfo Alves e suas pastoras*. Rio de Janeiro: Imperial, 1969. Disponível em: <youtube.com/watch?v=tCXeQvNPH2Y>. Acesso em: 9 de novembro de 2025.

_____ (autor; intérprete); Gesta, Paulo (autor). Na cadência do samba. In: *Meu samba, minha vida*. Rio de Janeiro: Philips, 1962.

Aragão, Jorge (autor; intérprete); Cruz, Acyr Marques da. Coisa de Pele. In: *Coisa de Pele*. Rio de Janeiro: RGE/Som Livre, 1986. Disponível em: <youtube.com/watch?v=Iput51ybnZM>. Acesso em: 14 de outubro de 2025.

Costa, Domingos Paulino (intérprete). Batuque na Cozinha. In: *Favorite Record 1-455157* (*Batuque na Cozinha*). Rio de Janeiro: Favorite Record, 1912. Disponível em: <discografiabrasileira.com.br/fonograma/17371/batuque-na-cozinha>. Acesso em: 14 de outubro de 2025.

Costa, Yvonne Lara da (autor; intérprete); Veloso, Caetano (autor). Força da Imaginação. In: *Bodas de Ouro*. Rio de Janeiro: Sony Music Entertainment (Brasil) I.C.L., 1997. Disponível em: <youtube.com/watch?v=aIz2mxbhZyQ>. Acesso em: 2 de setembro de 2025.

Dias, Elói Antero (autor); Jongo da Serrinha (intérprete). Galo Macuco. In: *Vida ao Jongo*. Rio de Janeiro: Jongo da Serrinha, 2013. Disponível em: <youtube.com/watch?v=exTiwuSWQGg>. Acesso em: 15 de maio de 2025.

Faria, Paulo César Batista de (autor; intérprete). Bebadosamba. In: *Bebadosamba.* Rio de Janeiro: RCA, 1996. Disponível em: <youtu.be/17TFKd5MP-A?si=kbBbbephW1xAQADg>. Acesso em: 14 de novembro de 2025.

_____ (autor; intérprete). Argumento. In: *Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: Odeon, 1975. Disponível em: <youtube.com/watch?v=EXo-ohvQeq0>. Acesso em: 15 de maio de 2025.

Ferreira, Olivério (autor; intérprete); Silva, Jorge Isidoro da (autor). Moro na roça. In: *O Rei do Partido Alto*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1972.

Guedes, João Machado (autor; intérprete). Batuque na cozinha. In: *Gente da Antiga*. Rio de Janeiro: Odeon, 1968. Disponível em: <youtube.com/watch?v=BETGHc6FneM>. Acesso em: 7 de outubro de 2025.

_____ (autor; intérprete). Cabide de molambo. In: *Gente da Antiga*. Rio de Janeiro: Odeon, 1968. Disponível em: <youtube.com/watch?v=3O4o344oXsI>. Acesso em: 7 de outubro de 2025.

_____ (autor); Teixeira, Patrício (intérprete). Cabide de molambo. In: *Odeon 10883* (*Cabide de molambo/Ai Zezé*). Rio de Janeiro: Odeon, 1932. Disponível em: <discografiabrasileira.com.br/fonograma/31030/cabide-de-molambo>. Acesso em: 14 de outubro de 2025.

Guimarães, Cláudio (autor); Serafim, Sérgio Roberto (autor); Silva Filho, Jessé Gomes da (intérprete). Lá vai marola. In: *Acústico – Zeca Pagodinho*. Disponível em: <youtube.com/watch?v=dhOz17xWzp8>. Acesso em: 11 de dezembro de 2025.

Gustavo, Miguel (autor); Veiga, Jorge (intérprete). Café Soçaite. In: Copacabana 5408 (*Café Soçaite/Eu fiz uma prece*). Rio de Janeiro: Copacabana, 1955. Disponível em: <discografiabrasileira.com.br/disco/129532/copacabana-5408 >. Acesso em: 5 de novembro de 2025.

Lopes, Nei (autor); Barbosa, Renato (autor); Nogueira, João (intérprete). Malandro J.B. In: *Espelho*. Rio de Janeiro: EMI, 1977. Disponível em: <.youtube.com/watch?v=FwsGGVi3fPY>. Acesso em: 31 de outubro de 2025.
Mattos, Nelson (autor); Carvalho, Elizabeth Santos Leal de (intérprete). Agoniza Mas Não Morre. In: *De Pé no Chão*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1978. Disponível em: <youtube.com/watch?v=x0BK1QgraOw> Acesso em: 15 de maio de 2025.
Menezes, Jorge Duílio Lima (autor; intérprete). Xica da Silva. In: *África Brasil*. Rio de Janeiro: Philips, 1976. Disponível em: <youtube.com/watch?v=OIWZ_2VS1v8>. Acesso em: 13 de janeiro de 2026.
Moraes, Vinicius de (autor; intérprete); Aquino, Baden Powell de. Samba da Benção. In: *Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Elenco, 1967. Disponível em: <youtube.com/watch?v=cFKPobzgqpo>. Acesso em: 9 de novembro de 2025.
Nássara, Antônio (autor); Soares, Rubens (autor); Rangel, Francisco de Paula Brandão (intérprete); Almeida, José de (intérprete). Batuque na Cozinha. In: *Odeon 11518* (*Joia do Brasil/Batuque na Cozinha*). Disponível em: <discografiabrasileira.com.br/fonograma/34457/batuque-na-cozinha>. Acesso em: 14 de outubro de 2025.
Nogueira, João (autor; intérprete); Pinheiro, Paulo César (autor). Bares da Cidade. In: *Vida Boêmia*. Rio de Janeiro: Odeon, 1978. Disponível em: <.youtube.com/watch?v=IdunUADyvzc>. Acesso em: 15 de maio de 2025.
Oliveira, Angenor de (autor; intérprete); Castro, Carlos Moreira de (autor). Tempos Idos. In: *Verde Que Te Quero Rosa*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1977. Disponível em: <youtube.com/watch?v=QYmAdHjF3z0>. Acesso em: 15 de maio de 2025.
Peixoto, Marcelo Maldonado Gomes (autor; intérprete); Cruz, Arlindo (autor; intérprete); Silva Filho, Jessé Gomes da (autor; intérprete). Dor de Verdade. In: *Meu Samba é Assim.* Rio de Janeiro: Chaos, 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a2oXKMa_mRE>. Acesso em: 15 de maio de 2025.
Rubinato, João (autor; intérprete). Trem das Onze. In: *Adoniran Barbosa*. Rio de Janeiro: Odeon, 1974. Disponível em: <youtu.be/p5OI0YlcSXs?si=zOgOvTzDbHEZ2ntL>. Acesso em: 25 de novembro de 2025.
Santos, Ernesto Maria dos (autor); Almeida, Mauro de (autor); Santos, Manuel Pedro dos (intérprete). Pelo Telefone. In: *Odeon R 121322* (*Pelo Telefone/Desabafo Carnavalesco*). Rio de Janeiro: Casa Edison/Odeon, 1916. Disponível em: <discografiabrasileira.com.br/fonograma/14772/pelo-telefone>. Acesso em: 14 de outubro de 2025.
Santos, Hélio dos (autor); Silva, Nilton da (autor); Silva Filho, Jessé Gomes da (intérprete). Delegado Chico Palha. In: *Água da Minha Sede*. Rio de Janeiro: Universal Music Brasil, 2000. Disponível em: <youtube.com/watch?v=VTRS_7gYbgc>. Acesso em: 15 de maio de 2025.
Silva, Nelson Antônio da (autor; intérprete); Brito, Guilherme de (autor). Quando eu me chamar saudade. In: *Nelson Cavaquinho* (*Série Documento*). Rio de Janeiro: RCA Victor, 1972. Disponível em: <youtube.com/watch?v=QypF2T81LHk>. Acesso em: 10 de novembro de 2025.
Silva Filho, Jessé Gomes da (autor; intérprete); Casemiro, Laudeno (autor). Colher de Pau. In: *Patota de Cosme*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1987. Disponível em: <youtube.com/watch?v=O8-m4hszSrQ>. Acesso em: 2 de setembro de 2025
Teixeira, Afonso (autor); Baptista, Wilson (autor); Oliveira, Dirce Grandino de (intérprete). Chico Brito. In: *Odeon 1304* (*Baião dos Repórteres/Chico Brito*). Rio de Janeiro: Odeon, 1950. Disponível em: <discografiabrasileira.com.br/fonograma/68437/chico-brito>. Acesso em: 14 de outubro de 2025.