

XXIX Encontro Anual da ANPOCS

25 a 29 de outubro de 2005

Título do GT: Imagens e Sentidos: A produção de Conhecimento nas  
Ciências Sociais

Título do trabalho: O cinema negro de Zózimo Bulbul

Nome do autor: Noel dos Santos Carvalho.

## **1 - O cinema negro de Zózimo Bulbul**

O cineasta e ator Zózimo Bulbul dirigiu seis filmes, *Alma no olho* (1973), *Artesanato do samba* (1974, em co-direção com Vera de Figueiredo), *Músicos brasileiros em Paris* (1976), *Dia de Alforria?* (1980), *Abolição* (1988) e *Pequena África* (2001). Com exceção de *Alma no olho*, todos são documentários. *Abolição* é o único de longa duração com 150 minutos. *Músicos brasileiros em Paris* é um média metragem realizado para a televisão francesa. Os demais são de curta metragem. Os filmes que dirigiu estão informados pelas questões raciais propostas pelo movimento negro nas suas investidas políticas. Eles são formas de interpelação racial e, conseqüentemente, discursos produtores de identidade.

Bulbul trabalhou como cenógrafo, produtor e assistente de montagem, mas foi como ator no cinema e teatro que se tornou conhecido. Este texto pretende explorar sua trajetória relacionando-a ao contexto no qual ela se desenvolveu.

## **2 - Retrato do artista quando jovem - agitação, teatro, Cinema Novo**

Zózimo Bulbul nasceu no Rio de Janeiro em 21 de setembro de 1937. Seu nome de batismo é Jorge da Silva. Zózimo foi o apelido recebido na infância. Já bulbul é palavra africana e foi acrescentada depois, na década de 60. Sobre o pseudônimo declara:

“Nasci Jorge da Silva, mas cresci Zózimo. No início dos anos 1960, minha mãe ofereceu uma feijoada para o embaixador da Etiópia em Washington, de passagem pelo Brasil. Ele falava, entre outras línguas, o *swahili*, que é um idioma comum à toda a África. Foi ele quem, nesse dia, me

“batizou” Bulbul, que em *swahili* quer dizer rouxinol.

Gostei: Zózimo Bulbul. Deu sorte!”<sup>1</sup>

A adoção do sobrenome africano é uma forma de subversão da identidade oficial e de reinvenção de si. Embora apareça como um dado prosaico na vida de Bulbul, ela aponta para o aspecto mais geral da questão política e racial, como veremos.

Na década de 60, a ação política esteve nas ruas e mobilizou todas as esferas da vida social. Os intelectuais de esquerda investiram na construção de uma nação, um povo e uma identidade nacional. O nacionalismo foi o idioma político dominante e a arte, para estes intelectuais, a sua linguagem. Ela foi utilizada pelos estudantes e artistas, que militavam no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE), como uma forma a serviço da consciência e da transformação política (Ortiz, 1985; Ridenti, 2000; Hollanda, 1981).

Em 1959, Bulbul ingressou na Faculdade de Belas Artes. Lá, de 1960 a 1962, estudou desenho, pintura e cenografia. A partir de 1961 passou a atuar no CPC, onde realizou atividade política e artística nos moldes cepecistas, entenda-se: arte engajada, agitação e propaganda revolucionária. Aproxima-se, então, dos jovens diretores do Cinema Novo que, nesse momento, travavam cerrada disputa simbólica e política contra a estética cinematográfica estabelecida e o conceito de arte popular defendido pela direção do Centro. Essas disputas resultariam na consolidação do grupo cinemanovista que, pouco tempo depois, realizaria os primeiros filmes do movimento.

No cinema, Zózimo inicia-se atuando no filme de curta metragem, *Pedreira de São Diogo*, dirigido por Leon Hirshiman em 1962, produzido pelo CPC. *Pedreira de São Diogo* é parte de quatro outros filmes que compõem o filme *Cinco vezes favela*, cuja temática é a favela e os

---

<sup>1</sup> Entrevista dada ao jornal *Público* do Sindicato dos Trabalhadores do Serviço Público Federal no Estado do Rio de Janeiro, SINTRASEF, N° 66, fevereiro de 2002.

problemas em torno da vida dos seus habitantes. O filme foi um marco da produção cinematográfica do CPC e reuniu um grupo de artistas simpatizantes ou ligados aos partidos de esquerda como: Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Migliaccio, Carlos Estevam Martins, Carlos Lyra, Glauce Rocha, Sérgio Augusto, Marcos Farias, Milton Gonçalves, Waldir Onofre, Abdias do Nascimento, Geraldo Vandré, Alex Viany, entre outros. E o núcleo principal dos diretores do Cinema Novo: Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Eduardo Coutinho, Carlos Diegues, Paulo César Sarraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Mário Carneiro e Ruy Guerra.

Vale observar que o CPC congregou a elite dos artistas de esquerda. Muitos dos seus participantes orientaram o campo artístico, principalmente o teatro e o cinema. Havia uma identidade ideológica entre a direção do CPC e o Partido Comunista Brasileiro (PCB). Muitos dos artistas e ativistas gravitavam entre essas duas posições muito fortes na produção cultural do período. Elas funcionaram como canais para a entrada na atividade artística e foram legitimadoras de uma concepção de arte e de artista. Bulbul recorda esses anos agitados.

“Nesse período eu tava militando na UNE. Tinha um teatro político realmente fortíssimo dentro da UNE. Eu militava como cenógrafo e as vezes fazia uma ponta de um personagem aqui outra ali. (...) Então nós fazíamos teatro na Praça XV e saíamos correndo para a Central do Brasil. Desmontava tudo e depois íamos pra Madureira. E era tudo teatro assim, meio relâmpago. Político mesmo, político direto. (...) Foi uma experiência fantástica fazer esse teatro de rua itinerante, político.” (Depoimento em 23/10/2001).  
(...) A montagem e a discussão do primeiro filme do CPC da UNE. Isso tudo tem um implicação muito

---

grande também (...) *Cinco vezes favela* foi o único filme feito no Centro Popular de Cultura. No início do Cinema Novo, no qual também participei. Entrei de cabeça na experiência. Era um cinema completamente artesanal, e foi realmente baseada na questão da história do negro. São cinco histórias baseadas dentro das favelas, onde o negro é o ator principal (*Cem anos de abolição*, MIS-RJ).

Mas nem tudo era agitação e propaganda, de 1961 a 1962, o diretor Adolfo Celi <sup>2</sup> ministrou no Rio de Janeiro um curso de interpretação no Teatro Tablado. Celi era reconhecido pelo seu trabalho como diretor e ator de teatro e cinema. A formação com um encenador com a sua experiência era fundamental para o incentivo à carreira de qualquer jovem que pretendesse ser ator. Bulbul faz o curso como bolsista e, quarenta anos depois, recordaria sua importância:

“O Adolfo Celi apareceu para dar um curso lá no Rio de Janeiro sobre teatro e cinema e eu me aproximei dele na Cinemateca do MAM. Ele me viu, tive uma entrevista assim, rápida. Eu queria fazer aquele curso de interpretação e cinema com o Adolfo. Ele já era famoso aqui em São Paulo com a Vera Cruz. (...) Ele me ofereceu uma bolsa de estudos no curso dele, que era caríssimo naquela época, com uma condição: eu não podia ter três faltas. E

---

<sup>2</sup> Nascido na Itália e formado pela Academia Nacional de Arte Dramática de Roma em 1945, atuou em peças e filmes realizados na Itália no final da segunda guerra. Trabalhou em seguida na Argentina e veio para o Brasil em 1948 a convite do mecenas Franco Zampari e do grupo que o cercava: Alfredo Mesquita, Décio de Almeida Prado e Aldo Calvo. No Brasil Celi participou da fase áurea do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), no final dos anos 40, do qual foi diretor artístico. Foi também um dos principais diretores da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em 1949, onde dirigiu o primeiro filme da companhia, *Caiçara* (1950). Em 1951 dirigiu *Tico-tico no fubá*, grande sucesso junto ao público (Ramos; Miranda, 1997).

realmente fiz o curso sem nenhuma falta. Eu tava apaixonado mesmo por aquela coisa. Fui entrando e aquilo me fascinou muito. Terminamos o curso e em primeiro lugar saiu foi o filho da Tônia Carreiro, Cecil Thiré, muito meu amigo. Eu fiquei em segundo lugar. Dai eu disse, bom agora eu vou em frente, vou mesmo.” (Depoimento em 23/10/2001).

A carreira no cinema se desenvolve colada ao Cinema Novo. Em 1963 foi ator e assistente de cenografia no filme de Carlos Diegues, *Ganga Zumba*. Em 1964, atuou ao lado de Milton Gonçalves no filme *Grande sertão*, dirigido pelos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira. Dois anos depois, atuou em dois filmes: *O homem nu*, dirigido por Roberto Santos e *El justiceiro*, de Nelson Pereira dos Santos. No ano seguinte, atuou em quatro filmes: *Proezas do Satanás na terra do leva-e-traz*, de Paulo Gil Soares; *Terra em transe*, de Glauber Rocha; *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman e *O engano*, de Mário Fiorani.

Entre 1967 e 1968 trabalhou como assistente de montagem cinematográfica do montador Nelo Melli, no Líder Cine Laboratórios.<sup>3</sup> Melli foi um dos principais montadores de cinema na Argentina, onde começou sua carreira, e no Brasil, onde se estabeleceu em fins dos anos 1940. Gozou de grande prestígio entre os cineastas veteranos, bem como entre os jovens cinemanovistas. Montou vários filmes do movimento como: *Os cafajestes* (Rui Guerra, 1962), *Porto das caixas* (Paulo César Sarraceni, 1963), *A falecida* (Joaquim Pedro de Andrade, 1965), *El Justiceiro* (Nelson Pereira dos Santos, 1967) (Miranda; Ramos, 1997). Foi assistente nos filmes: *Garota de Ipanema*, (Leon Hirszman, 1967), *Capitu*, (Paulo César Saraceni, 1968) e *Mineirinho, vivo ou morto* (Aurélio Teixeira, 1967).

O trabalho com Melli possibilitou uma experiência que ele não tinha

---

<sup>3</sup> Pelo “Líder” foram finalizados muitos dos filmes realizados pela geração de cineastas do Cinema Novo.

tido como ator e cenógrafo. Além de uma perspectiva privilegiada para entender as relações entre a criação e a técnica na realização cinematográfica. Segundo o montador Severino Dada, outro assistente de Nelo Melli, a montagem influenciou Bulbul na direção, constituindo para ele uma escola:

“O Zózimo fez assistência com o Nelo. O Nelo gostava muito dele. Ele fazia quando não estava atuando. Inclusive é no negócio de assistência de montagem que desperta a vocação para direção, para essa coisa toda (...). Porque ele saca toda a transa vendo montar, e na montagem ele descobre a direção. O negócio de como dirigir, como enquadrar, como decupar, veio, justamente, da experiência que ele pegou como assistente de montagem, que é uma escola.” (Depoimento em 11/04/2002).

No teatro atuou na peça *Bonitinha, mas ordinária*, em 1962, escrita por Nelson Rodrigues, o que lhe valeu o prêmio de ator revelação. Trabalhou em seguida nas peças: *Orfeu negro* em 1964, sob direção de Haroldo Oliveira, *Um gosto de mel*, em 1965 e *Memórias de um sargento de milícias*, em 1966. Em 1964 estudou um semestre de interpretação teatral com o diretor, cenógrafo e figurinista italiano Gianni Ratto.<sup>4</sup> Em 1967, escreveu, dirigiu e produziu a peça *A canção do negro amor*, encenada nos teatros Casa Grande e Opinião. A peça foi censurada.

### **3 – Repressão, censura e movimento black**

---

<sup>4</sup> Ratto veio residir no Brasil em meados dos anos 1950. No seu currículo, inclui-se a fundação do *Piccolo Teatro* de Milão, a direção do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a fundação do Teatro dos Sete ao lado de Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi, Fernando Torres e Sérgio Brito, entre outros.

O golpe militar de 1964 foi um divisor de águas para os artistas e intelectuais identificados com o projeto nacional-populista da fase anterior. O otimismo reformista cedeu lugar ao estado de perplexidade e auto-crítica. Paulatinamente, peças, filmes, livros e manifestações públicas sofreram policiamentos e proibições. Artistas, políticos e intelectuais tiveram suas atividades cerceadas devido ao endurecimento gradual da repressão às liberdades políticas e individuais. Com a decretação do Ato Institucional Número Cinco (AI-5), a repressão chegou ao paroxismo levando à suspensão dos direitos políticos e a proibição de todas as manifestações públicas que, segundo os militares no poder, pusessem em risco a “ordem institucional” do país (Ridenti, 2000). Segundo o crítico e cineasta Jairo Ferreira (2000): “Entre 1968 e 1971, cerca de 50 filmes brasileiros tiveram problemas com a censura, enquanto outros 15 não constam dos manuais porque sequer foram enviados para exame” (Ferreira, 2000; 91).

“Os filmes submetidos à análise da Censura a partir da edição do AI-5, em dezembro de 1968, enfrentam um rigor muito maior para sua liberação. Os cineastas passam por um verdadeiro sufoco, sofrem humilhações, vivem situações kafkianas, ameaçadoras (Simões, 1998: 129).”

Bulbul, bem como parte dos jovens artistas da sua geração, vivenciou e acreditou na política nacionalista de esquerda. A ditadura militar, ao barrar o projeto nacional-populista ao qual esses artistas estavam engajados, redefiniu a trajetória do país no campo político e econômico. A trajetória, pessoal e profissional, não ficaria imune à história. Num curto período de tempo, esses artistas e intelectuais passaram do otimismo revolucionário e reformista para a perplexidade das novas condições em que se vislumbrava censura, perseguição policial, prisão, tortura e exílio. O sonho havia acabado ou, pelo menos, tinha que ser reinventado.

Depois de 1968, as principais lideranças negras foram



desmobilizadas, algumas deixaram o país. Os militares no poder estreitaram laços com os EUA. O Brasil tornou-se mais vulnerável à economia e à cultura estadunidense.<sup>5</sup> No entanto, esse cenário teve muitas contradições e, além dos valores norte-americanos conservadores e anticomunistas, aportaram por aqui os ecos do protesto jovem, da contra-cultura e da luta pelos direitos civis dos negros. A indústria cultural, mais de uma vez, ensaiou irradiar esses protestos apresentando versões locais dos mesmos.

Em 1969, Bulbul mudou-se para São Paulo. Por um lado, afastava-se da situação cada vez mais repressiva na cidade do Rio de Janeiro. Por outro, vinha para trabalhar. Desde os anos de 1950, São Paulo havia se tornado um centro de empreendimentos de empresas de comunicação. Instalaram-se na cidade produtoras de cinema, agências de publicidade, revistas e emissoras de televisão, atraindo muitos atores em busca de trabalho (Arruda, 2001; Ortiz, 1988).

Ainda em 1969, foi contratado para trabalhar na novela *Vidas em conflito*, produzida pela TV Excelsior. A história tematizava o racismo a partir de um casal multirracial protagonizado por Bulbul e Leila Diniz. A novela era um sucesso de público, mas teve que ser finalizada as pressas.

“Foi um caos, a Censura caiu matando. Proibiu o nosso casamento, que seria na Igreja da Consolação. Leila e eu tivemos que terminar a novela de qualquer jeito, pois, segundo o roteiro, teríamos um filho mulatinho que seria nossa continuidade. Mas não pudemos gravar isto. De Campinas, chegou um abaixo-assinado em folha com o timbre da Prefeitura, exigindo que a emissora tirasse a novela do ar.”  
(Depoimento em 23/10/2001).

---

<sup>5</sup> Essa aproximação já vinha ocorrendo de forma intensa desde o governo do presidente Juscelino Kubitschek (1956 - 1961).

Com o sucesso da novela, Bulbul teve sua imagem associada ao ator negro Sidnei Poitiers. Poitiers foi o primeiro negro a receber o Oscar de melhor ator em 1964 pela sua atuação no filme *Uma voz nas sombras* (*The lilies of the fields*, 1963, Ralph Nelson). Ficou famoso interpretando personagens de indubitáveis qualidades morais. Em 1969, a revista *O Cruzeiro* estampou uma matéria sobre o ator intitulada “O negro mais bonito do Brasil”, uma explícita referência ao movimento *black is beautiful* dos negros norte-americanos. Publicamente, o ator assumiu um tom de denúncia do racismo e criticou a associação da sua imagem com a de Sidney Poitiers.

“Zózimo acha que a insistência com que a imprensa e o público têm-no elogiado é uma forma de tirar o corpo de um fato que a maioria dos brasileiros hesita em reconhecer - o de que há racismo em nosso país: - “Reconhecer a beleza em um negro ator não seria a mesma coisa que reconhecê-la no bancário que trabalha ao lado ou no rapaz que entrega compras. É, mais ou menos, o que os americanos fazem com Sidney Poitiers - o supernegro, superculto e superbom das fitas de *Hollywood*.” (*O Cruzeiro*, Nº 42, 16/10/1969).

No mesmo ano atuou e co-produziu o filme *República da traição*, dirigido por Carlos Ebert, também censurado. Em 1970, foi convidado para protagonizar o filme *Compasso de espera* (1973), dirigido por Antunes Filho, um dos poucos filmes brasileiros que discute o racismo. O filme conta a história de Jorge (Bulbul), um jovem intelectual negro que se apaixona por Christina (Renée de Vielmond), branca e pertencente a uma família quatrocentona paulista. A relação entre os dois é inviabilizada pelas

pressões geradas pelo preconceito racial dos brancos e negros de todas as classes sociais. Pela primeira vez a temática racial receberia um tratamento cinematográfico informada pela sociologia produzida a partir dos estudos raciais patrocinadas pela UNESCO. Florestan Fernandes era o interlocutor, segundo declarou o realizador Antunes Filho:

“É o único filme brasileiro que tenta, de maneira acertada ou não, colocar em questão o negro de verdade, sem fazer folclore. (...) Me interessava por esse problema. Como colocar o problema. Eu tinha questões muito bonitas, questões profundas que o Florestan Fernandes tinha colocado e que me influenciaram muito. (...). Me baseei muito em Florestan Fernandes. (...) E eu acabei mexendo com um certo problema que não interessava mexer, que é o problema do negro. Eu não deixo o negro ser folclórico, não deixo o negro ficar dançando, o negro índio. Compreende? Eu faço o negro com os seus problemas. Eu enfrentei essa questão que é violenta. Entrei num vespeiro de contradições. Entendeu? E arrisquei. Mas eu tinha alguma identidade com o negro, como artista, e apostei nisso. E nisso o Zózimo foi um grande apoio, no sentido de eu me sentir escorado, de ir em frente com o propósito de fazer o filme. É realmente perigoso. (...) Eu sou branco, vou fazer um filme de negro. Quem é você o cara?, Quem é você o branco?, Ta entendendo? Quem é você?, Entende?” (Depoimento, 21/03/2002)

A Censura proíbe o filme que só teria exibição comercial cinco anos depois, em 1975.

#### **4 - A estréia na direção de cinema e o desbunde**

Na década de 60 os principais intelectuais e ativistas do movimento negro construíram a agenda política centrada em dois eixos de ação: 1) a crítica a noção de democracia racial, que passou a ser entendida como forma de ocultar a realidade do racismo e da discriminação; 2) e a afirmação política da identidade negra. A mudança foi radical se comparada ao período anterior (década de 50), em que celebrava-se a democracia racial e a integração na comunidade nacional. No decorrer dos anos 70 e 80, essa agenda cristalizou-se no interior da militância acompanhada por uma pedagogia étnica expressa em uma arte e cultura negras. Os movimentos de independência das colônias africanas, a luta do movimento negro estadunidense e os ideais da negritude, foram as influências externas.

De um modo geral, os avanços da luta pelos direitos civis dos negros americanos foram decisivos para chamar a atenção dos brasileiros para a importância da mobilização em linhas raciais. Ademais a ditadura militar desorganizou os grupos políticos marxistas e nacionalistas de oposição ao governo, condenando ao exílio líderes e intelectuais importantes como Abdias do Nascimento, Guerreiro Ramos, Florestan Fernandes e muitos outros. Desprovidos de tais lideranças e defrontando-se agora com a democracia racial transformada em dogma de governo, a influência do movimento negro internacional foi muito maior e direta do que seria de se esperar. Isso aconteceu tanto pela influência que o mundo cultural europeu e norte-americano exerceu

diretamente sobre os exilados, expostos agora ao dia-a-dia da política racial feminista e terceiro-mundista, quanto pela maior influência que a indústria cultural norte-americana e europeia passou a exercer no Brasil (Guimarães, 2002; 98-9).

É este o contexto para interpretarmos o primeiro filme de Bulbul como diretor, *Alma no olho*, realizado em 1973. O filme foi inspirado no livro *Alma no exílio*, escrito pelo militante negro estadunidense Eldridge Cleaver. A partir da pantomima de um ator negro posicionado entre a câmera e um fundo branco (o ator é o próprio Bulbul), o filme conta a história do negro, desde sua captura na África até os dias atuais. É explícito no filme tentativa de contar a história tal como o discurso do movimento negro do período reivindicava: 1) a Abolição não significou a liberdade; 2) a África é o local simbólico da negritude. O retorno a ela, isto é, assumir a condição negra, é a possibilidade da liberdade.

No ano seguinte, dirige com Vera de Figueiredo o documentário de curta metragem, *Artesanato do samba*, sobre o trabalho de preparação de alegorias para o desfile das escolas de samba. Neste, não há um discurso político sobre a negritude, mas uma fixação nos trabalhadores e artesãos que fazem as alegorias carnavalescas.

*Alma no olho* ficou retido na censura e Bulbul foi chamado para dar explicações na polícia federal. Sentindo-se psicologicamente pressionado pelo clima político e pela repressão que avançava, viajou para Nova Iorque em 1974, disposto a não voltar tão cedo ao Brasil. Sobre sua saída declara: “Fui embora porque tinha uma perseguição sabe (...) Eu fiquei meio desconfiado, baixou uma paranóia. Quer saber de uma coisa, eu vou embora antes que os caras me peguem (...)” (Depoimento em 23/10/2001)

No mesmo ano viajou para Paris, onde tomou contato com os exilados políticos, incluindo Celso Furtado. Quatorze anos depois Furtado, na condição de ministro, ajudaria Bulbul a concluir seu filme, *Abolição*. Em

Paris dirigiu para a televisão o documentário *Músicos brasileiros em Paris* (1976), sobre as precárias condições de vida de músicos brasileiros residentes na cidade. Em seguida viajou para Portugal e para a África.

Em 1977, retornou ao Brasil acompanhado do cineasta nigeriano Olá Balogum e protagonizou o filme *A deusa negra*, dirigido por Balogum. No mesmo ano, *Alma no olho* foi premiado na VI Jornada de cinema da Bahia. Em 1979, atuou no filme dirigido por José Medeiros, *Parceiros de aventura*.

No teatro, montou e dirigiu o espetáculo *Ah, Ah, esperança!* no Teatro Opinião. A peça continha um discurso político característico da época. Articulava questões de identidade entre gênero e raça e pregava a a descolonização da mulher e do negro. Depois de *Ah, Ah, Esperança!*, trabalhou em *A tragédia do rei Cristóvão*, de Aimée Cesaire, sob direção de Bernard Sengaux, em 1981. Em 1983 atuou em *Vargas o musical*, de Flávio Rangel. Em 1985, dirigido por Augusto Boal, encenou *Corsário do rei*. No cinema, atuou em duas pornochanchadas paulistas: *Gisele* (Victor de Mello, 1980) e *A menina e o estuprador*, (Conrado Sanches, 1983).

Em 1980, dirigiu seu quarto filme, *Dia de alforria?*, sobre a vida de Aniceto do Império. O documentário é o único registro em cinema do sambista. O filme consiste em depoimentos sobre sua vida como compositor, fundador da Escola de Samba Império Serrano e militante de esquerda junto aos estivadores do cais do porto, no Rio de Janeiro. O dado à caracterizar a política de identidade fica por conta do próprio Aniceto que canta vários sambas utilizando termos africanos e, principalmente, à inscrição nos letreiros: “Filme dedicado a ZUMBI dos Palmares e a todos Quilombolas mortos e vivos.”

## **5 - Cem anos de abolição**

Em 1988, em meio a polifonia de vozes que celebraram os cem anos da abolição, foi possível perceber as várias dimensões da batalha simbólica em torno das comemorações. A antropóloga Lilia Schwarcz

chamou a atenção para o modo como os diversos setores (poder político, academia, movimento negro) se apropriaram, inventaram e celebraram a Abolição (Schwarcz, 1990: 23). O ano foi de “alta densidade simbólica” (Hasenbalg, Silva, 1992: 139). Algumas reivindicações do movimento negro entraram para a agenda nacional. O Estado assumiu as desigualdades raciais, durante anos bradadas pelos ativistas negros. Tomou medidas institucionais no sentido de diminuir as distâncias entre negros e brancos. Tal assunção significou um duro ataque ao ideário da democracia racial que, durante anos, funcionou como acessório nos discursos dos vários governos. A discriminação do negro no mercado de trabalho e sua situação de pobreza foram difundidos em alguns meios de comunicação. A revista de maior circulação nacional, *Veja*, estampou na capa em 11/05/1988 várias fotos de personalidades e anônimos negros com a palavra “Negros” (*Veja*, Nº19, 11/05/1988), impressa. A matéria intitulada, “Centenário de um mau século”, descrevia cuidadosamente as disparidades entre negros e brancos em todas as áreas.

No entanto, foram duramente reprimidas ou proibidos os discursos e manifestações contrários à apropriação oficial que o Estado queria fazer da festa. No Rio de Janeiro o protesto dos negros, com o sugestivo nome de, “Marcha dos Negros Contra a Farsa da Abolição”, foi reprimida por forças do Exército e da Polícia Militar. O debate nacional, “Abolição: mito ou realidade”, que seria transmitido em cadeia nacional via EMBRATEL, organizado pelo Ministério da Cultura e TV Educativa foi repentinamente cancelado em virtude das manifestações (Hasenbalg; Silva, 1992).

O historiador José Murilo de Carvalho afirma que as batalhas históricas ocorrem duas vezes. Na primeira, na forma de eventos reais. Na segunda, como lutas pela representação (Carvalho, 1988). A colocação é perfeita para pensarmos o quarto filme de Bulbul, *Abolição*, realizado como parte das comemorações do centenário da abolição.

O filme documenta os cem anos da abolição a partir de entrevistas e imagens de arquivo. Historiadores, políticos, professores são mobilizados

para contar a história das lutas e da contribuição do negro na sociedade. Os temas recorrentes do ativismo negro são recolocados: abolição como farsa, realidade da discriminação e da pobreza dos negros, etc. A novidade é a insistência com que o cineasta filma uma equipe de cinema formada por negros, que supomos serem os realizadores do filme. A intenção é explicitar que o que estamos vendo é uma representação da história do negro feita por realizadores negros. Ou seja, o filme pretende ser um olhar dos negros sobre a sua história.

Nos anos noventa Bulbul fez teatro e televisão. Trabalhou nas peças: *O homem e o cavalo* e no espetáculo itinerante, *Tiradentes*, de Aderbal Freire Junior. Na televisão, atuou na minissérie *O memorial de Maria Moura* e *Xica da Silva*. Em 1995, participou do 3º Festival de Filme Africano e Diáspora Contemporâneo em Nova Iorque e, dois anos depois, do 15º Festival Pan-africano de Cinema e TV de Ouagadougou em Burkina Faso, na África.

Em 1999 a nona edição do *Festival de Cinema Africano de Milão*, associado ao *Festival Racine Noires* de Paris e ao *Black Movie* de Genebra, produziu a *Retrospectiva do Cinema Afro-Brasileiro*. Zózimo e outros diretores e atores negros, como Antônio Pitanga e Valdir Onofre, participaram da retrospectiva realizada em Milão, Paris e Genebra.<sup>6</sup>

No ano 2000 trabalhou como ator no filme *A selva*, dirigido por Leonel Vieira, uma co-produção entre Portugal e Espanha. Na TV Record, fez teleteatro em *O homem que falava javanês*, sob direção de Xavier de Oliveira. No teatro trabalhou no espetáculo, *Tempo de espera*. Em 2000 viajou para Cabo Verde para participar do 2º *Encontros Internacionais de Cinema de Cabo Verde*, onde os seus filmes *Alma no Olho* e *Dia de alforria?*, foram projetados junto com os filmes dos diretores negros do movimento *Cinema feijoadá*.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Catálogo do Nono Festival de Cinema Africano de Milão, 1999.

<sup>7</sup> Movimento criado por cineastas negros paulistas. Ver Catálogo do 2º Encontros Internacionais de Cinema de Cabo Verde, 21 a 28 de outubro de 2000.



Em 2002 ganhou um concurso de incentivo ao curta metragem realizado pela Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro e voltou à direção com o documentário *Pequena África*, que documenta a descoberta de um cemitério de “pretos novos” traficados da África, no bairro de Gamboa. Desde então vem trabalhando em várias produções de diretores estreadores e realizando vídeos.

## **6 – Considerações finais**

Zózimo Bulbul é um dos poucos diretores negros de cinema no Brasil. Seus filmes, bem como sua trajetória, estão intrinsecamente ligados à história do protesto negro, que a partir da década de 40, passou a reivindicar a auto-representação. O Teatro Experimental do Negro (TEN) foi um marco nesse processo.

A Invenção do sobrenome africano aponta para a filiação a uma identidade construída, já sob a influência da negritude e da luta política dos negros no Brasil e no exterior. Para Bulbul, a identidade negra no plano cinematográfico, passa pela representação da imagem e da história do negro feitas pelos mesmos. Aqui, a clivagem com a representação corrente no cinema brasileiro é notável. Uma vez que neste, frequentemente, os negros aparecem reduzidos à grotescas caricaturas e estereótipos.

Finalmente, o cinema de Bulbul refere-se à subjetividade negra surgida a partir da década de 60, da qual ele é um exemplar. Como parte da política na qual esteve investida sua geração, seus filmes procuram inventar um negro a partir de uma narrativa histórica e uma imagem, ou seja, de uma estética.



## 7 - Referência bibliográfica

Jornais e Revistas:

*O Cruzeiro*, Nº42, 16/10/1969

*Público*, Nº 66, fevereiro de 2002.

*Veja*, Nº19, 11/05/1988.

Livros:

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento (2001). *Metrópole e cultura - São Paulo no meio do século XX*. Bauru: EDUSC.

CARVALHO, José Murilo (1988). "As batalhas da Abolição". In; *Estudos afro-asiáticos*, nº 15. p.p15-23.

FERREIRA, Jairo (1986). *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limonad.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo (2002). *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Ed. 34.

HASENBALG, Carlos A.; SILVA, Nelson do Valle (1992) *Relações raciais no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (1981). *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Rocco.

NETO, Antônio Leão da Silva (2002). *Dicionário de filmes brasileiro*. São Paulo: Futuro Mundo Gráfica e Editora.

ORTIZ, Renato (1985). *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense.

ORTIZ, Renato (1984). *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (1997). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: editora Senac.

RIDENTI, Marcelo (2000). *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Record.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz (1990). "De festa também se vive: reflexões sobre o centenário da Abolição em São Paulo". In: *Estudos Afro-asiáticos*,

Rio de Janeiro, nº 18, p.19

SIMÕES, Inimá (1999). *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac.