

O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro brasileiro¹

Noel dos Santos Carvalho²



Resumo

¹ Uma versão deste texto foi publicada na revista francesa *Cinémas d'Amérique Latine*. A versão para a *Revista Criola* foi modificada e acrescida de novas passagens visando uma maior precisão na descrição da trajetória de Zózimo Bulbul. Para quem se interessar em ler a versão francesa ver: CARVALHO, Noel Dos Santos. La conscience de la diáspora dans le cinéma brésilien: le cinéma noir de Zózimo Bulbul. In *Cinémas d'Amérique Latine*. 2007, no 15, p. 28-53.

² Documentarista e professor de cinema no curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

O cineasta e ator Zózimo Bulbul produziu e dirigiu filmes e vídeos documentários de curta, média e longa metragem. Entre os quais *Alma no olho* (1973), *Artesanato do samba* (1974, em co-direção com Vera de Figueiredo), *Músicos brasileiros em Paris* (1976), *Dia de Alforria...(?)* (1981), *Abolição* (1988) e *Pequena África* (2001). A partir dos anos 1990 realizou vídeos sobre a história do negro no Rio de Janeiro. Trabalhou ainda como cenógrafo, produtor e assistente de montagem. Mas ficou conhecido do público como ator no cinema e teatro.

Embora não tenha uma obra quantitativamente grande como produtor e diretor de filmes, sua trajetória permite apreender os dilemas da classe média negra que emergiu nos anos 1960 e reivindicou uma nova narrativa para a experiência negra na América. Os seus filmes deram forma cinematográfica a elas.

Agitação, propaganda, teatro e cinema novo

Zózimo Bulbul nasceu no Rio de Janeiro em 21 de setembro de 1937, filho da união de Sebastião Alves de Brito e Rita Maria da Silva. Seu nome de batismo é Jorge da Silva. Zózimo foi o apelido recebido na infância, já o Bulbul, palavra de origem africana, foi incorporado ao nome artístico por volta do final da década de 60.

A adoção do pseudônimo aponta para o dado político/racial. É parte da reivindicação de uma identidade coletiva, pública e política. Prática recorrente nas décadas de 70 e 80 entre artistas e ativistas negros para a construção de uma ancestralidade africana.

Em 1959 ingressou na Faculdade de Belas Artes onde de 1960 a 1962 estudou desenho, pintura e cenografia. A partir de 1961 militou no Partido Comunista do Brasil (PCB) e passou a frequentar o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE), realizando arte politicamente engajada, agitação e propaganda revolucionária.

Vale observar que os CPCs, o PCB e o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) foram as instituições que orientaram o campo artístico e intelectual na década de 60. O PCB e o CPC produziram filmes, publicaram livros e peças de teatro. Funcionaram como uma escola para a entrada na atividade artística e serviram como legitimadoras de uma concepção de arte e de artista. Alguns dos seus membros e simpatizantes ocupariam posições-chaves no teatro, cinema e televisão anos depois.

No CPC, Zózimo aproximou-se dos jovens diretores do cinema novo que propugnavam uma nova estética cinematográfica. Nela o negro e sua cultura ocuparam o centro da representação do país em filmes como *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Cinco vezes favela* (Marcos Farias, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, 1962), *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964), *Integração racial* (Paulo Cesar Sarraceni, 1964), entre outros. Alguns destacados atores negros iniciaram suas carreiras nos filmes do movimento como Milton Gonçalves, Léia Garcia, Antonio Pitanga, Jorge Coutinho e o próprio Zózimo Bulbul.

Seu primeiro trabalho no cinema como ator foi no filme de curta-metragem *Pedreira de São Diogo*, dirigido por Leon Hirszman, um dos cinco episódios que compõem o longa-metragem *Cinco vezes favela*. O filme abordava de frente a pobreza vivida pela maioria da população negra habitante das favelas da cidade do Rio de Janeiro. Bulbul dá grande importância a esse momento da sua vida. Declarou:

(...) A montagem e a discussão do primeiro filme do CPC da UNE. Isso tudo tem uma 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 baseado na questão da história do negro. São cinco histórias baseadas dentro das favelas, onde o negro é o ator principal (...). Eu fiquei muito gratificado de participar daquele grupo. A Bossa Nova também estava pintando e saiu dali de dentro, o Carlinhos Lyra escrevendo, o Sérgio Ricardo pintava por ali de vez em quando. Havia uma influência muito grande naquela época do Zé Kéti. Zé Kéti falava que tinha entrado no Partido Comunista por causa do Paulo da Portela. O João do Vale entrou também para o Partido Comunista. Eu entrei também nos anos 60.³

A participação no CPC abriu as portas para o trabalho com os principais diretores do cinema novo. Em 1965 atuou nos filmes *Ganga Zumba* (Carlos Diegues) e *Grande sertão* (Geraldo e Renato Santos Pereira). Em seguida trabalhou em *El justicero* (Nelson Pereira dos Santos, 1967), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967), *O homem nu* (Roberto Santos, 1968), *Proezas do Satanás na terra do leva-e-traz* (Paulo Gil Soares, 1968) e *O engano* (Mário Fiorani, 1968). Em 1968 atuou ainda no filme *Le Grabuge*, produção francesa dirigida por Eduardo Luntz que nunca foi exibido comercialmente no Brasil.

³ BULBUL, Zózimo. Entrevista concedida a Ângela Ness e Maria Beatriz Nascimento. Rio de Janeiro, 20 abr. 1988.

Paralelamente ao trabalho no cinema fez teatro. De 1961 a 1962 estudou interpretação teatral com o encenador Adolfo Celi. Ele recorda:

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 com a Vera Cruz. (...) Ele me ofereceu uma bolsa de estudos curso dele, que era caríssimo naquela época, com uma condição: eu não podia ter três faltas. E 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 quem saiu foi o filho da Tônia Carreiro, Cecil Thiré, muito meu amigo, e eu fiquei em segundo lugar. Daí eu disse, bom, agora eu vou em frente, vou mesmo.⁴

No teatro atuou em *Bonitinha, mas ordinária*, de Nelson Rodrigues, encenada na Maison de France em 1962. Ganhou o prêmio de ator revelação, o que lhe valeu o reconhecimento entre críticos e produtores. Em 1964 trabalhou em *Orfeu negro* sob direção de Haroldo Oliveira. No ano seguinte fez *Um gosto de mel*, dirigido por Luiz C. Sanz. Em 1966 fez *Memórias de um sargento de milícias*, dirigido por Geraldo Queiróz, montada pelo grupo Teatro de Ação, formado pelos atores negros Milton Gonçalves, Antônio Pitanga, Mariano Procópio, Jorge Coutinho e Esmeralda Barros.

A presença de experientes técnicos e artistas estrangeiros em São Paulo, Salvador e Rio de Janeiro foi fundamental para a formação de muitos jovens artistas desde os anos 1950. Bulbul estudou com alguns desses nomes. Em 1962, por exemplo, cursou os Seminários de Cinema ministrados pelo cineasta sueco Arne Sucksdorff. Os Seminários foram freqüentados também pelos jovens diretores que depois viriam a fundar o cinema novo. Em seguida estudou interpretação com Adolfo Celli e em 1967 com Gianni Ratto.

Em 1967 ainda trabalhou como assistente de montagem do experiente montador argentino Nelo Melli no Líder Cine Laboratórios. O trabalho com Melli foi uma escola e possibilitou a experiência no cinema que Zózimo não tivera até aquele como ator. A montagem cinematográfica permite obter um ponto de vista privilegiado para entender a totalidade da realização fílmica. Para Severino Dada, que montou alguns filmes de Zózimo, esta passagem da sua vida o influenciou como diretor.

O Zózimo fez assistência com o Nelo. O Nelo gostava muito dele. Ele fazia quando não estava atuando. Inclusive é no negócio de assistência

⁴ BULBUL, Zózimo. Entrevista concedida a Noel dos Santos Carvalho. São Paulo, 25 out. 2001.

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.⁵

A experiência como produtor iniciou-se no teatro ainda na década de 60. Em 1967 escreveu, produziu e dirigiu *A canção do negro amor*, encenada nos teatros Casa Grande e Opinião. A peça foi censurada. O cenário político restritivo espalhava-se para as artes, especialmente sobre aquelas engajadas em discutir assuntos polêmicos. Bulbul teria outros reveses com a censura.

O movimento é Black: contra-cultura, repressão e censura

A partir de 1968 o cerco da censura e a repressão política chegaram ao limite com a decretação do Ato Institucional nº 5. As lideranças políticas foram desmobilizadas, algumas deixaram o país. A ditadura estreitou laços com os EUA. O país abriu-se à economia e, por extensão, à cultura estadunidense.

Mas o cenário sombrio teve suas contradições e, além dos valores norte-americanos conservadores e anticomunistas, chegaram por aqui ecos do protesto jovem, contra-cultura e luta pelos direitos civis. O colorido da indústria cultural não escondia e, tampouco, alienava o sentido do protesto que emanava dos jovens pobres e dos artistas negros.

Uma rápida passagem por algumas publicações brasileiras permite verificar como o tema das lutas raciais nos Estados Unidos apareceu por aqui. Embora não ocupassem a maioria das matérias publicadas, é notório o interesse pela questão que, aliás, era bem maior do que a possibilidade de publicar.

Em 1969, por exemplo, jornalistas se acotovelaram na porta da Polícia Federal, da Polinter e da sede dos motoristas de táxi da cidade de São Paulo à procura de informações sobre o líder dos Panteras Negras, Eldridge Cleaver, que estaria escondido no Brasil. A matéria chega a ser hilária, dado o inverossímil:

FBI procura líder negro que estaria em São Paulo. O líder do poder negro americano Eldridge Cleaver está sendo procurado pelo FBI e Interpol e estaria no Brasil. A Secretaria de Segurança da Guanabara acha que ele pode estar em São Paulo trabalhando como motorista de

⁵ DADA, Severino. Entrevista concedida a Noel dos Santos Carvalho. São Paulo, 11 abr. 2003.

táxi. (...) no sindicato dos motoristas de táxi não há nenhum associado com o nome de Eldridge Cleaver. Os parentes do líder negro garantem à polícia americana, há um mês, que ele tinha vindo para o Brasil.⁶

Em setembro de 1968, a revista *Realidade* estampava na capa uma fotomontagem em que a Estátua da Liberdade aparecia com um rosto negro e a chamada logo acima: “Estados Unidos — os negros querem esta liberdade”. A matéria dividia-se em duas partes, na primeira lia-se: “Poder para o povo preto — três repórteres de Realidade viram, por dentro, as maiores organizações Black Power preparar-se para a violência.”⁷. Na segunda lê-se: “Eu vivi o racismo nos Estados Unidos.”⁸

A *Revista Civilização Brasileira*, editada e lida por intelectuais de esquerda e estudantes universitários, também destacou os conflitos raciais. Publicou em 1967 um artigo sobre os conflitos na África do Sul. O título era: “Olhe onde pisa negro” e trazia na capa a fotografia de um homem negro morto.⁹ Em 1968, ela publica outro artigo sobre os conflitos raciais nos Estados Unidos chamado “Pelos Direitos Civis”¹⁰; mais uma edição no mesmo ano trazia um artigo escrito por Edmundo Desnoes intitulado: “O movimento negro nos Estados Unidos — NOW — imperialismo e racismo.”¹¹ Em 15 de outubro de 1969, a revista *Veja* trazia uma matéria especial de cinco páginas intitulada, “O americano intranquilo”, em que descrevia a reação da classe média norte-americana contra manifestações ocorridas naquele país nos anos 60.¹²

A influência mais visível foi na esfera do comportamento jovem. No início da década de 70, jovens pobres negros das grandes capitais, especialmente Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, reuniam-se nos finais de semana em bailes para dançar ao som da música negra norte-americana. Os ideais do movimento Black Power vinham nas letras

⁶ FBI procura líder negro em São Paulo. *Última Hora*, São Paulo, 31 maio 1969, p. 6.

⁷ SOUZA, José Carlos. Poder para o povo preto. *Realidade*, São Paulo, n. 30, p. 33-43, set. 1968.

⁸ SOUZA, Sérgio de. Eu vivi o racismo nos Estados Unidos. *Realidade*, São Paulo, n. 30, p. 42-51, set. 1968.

⁹ SILVEIRA, Romeu. Olhe por onde pisa negro. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 3-50, set. 1967.

¹⁰ WINSTON, Henry. Luta pelos direitos civis. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 245-53, jan./fev. 1968.

¹¹ DESNOES, Edmundo. O movimento negro nos Estados Unidos — “NOW” — imperialismo e racismo. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, mar./abr. 1968, p. 243-9.

¹² O americano intranquilo. *Veja*, São Paulo, n. 59, p. 40-5, 15 out. 1969.

das músicas e no visual que ostentava o orgulho da negritude.¹³ Os bailes reuniam entre três e dez mil pessoas e passaram a ser realizados nas dependências dos clubes negros, como o Renascença no Rio de Janeiro, ou nas quadras das escolas de samba. A moda se espalhou para outras cidades e tornou-se um movimento cultural. O poeta Antonio Risério, escrevendo sobre o movimento black baiano, aponta alguns ícones dessa influência:

É nesta Bahia de Todos os Orixás que se move e se articula a juventude negro mestiça — a ‘blackitude baiana’, como gosta de dizer o poeta Waly Salomão. Trata-se de uma geração cuja formação cultural vem se processando de meados da década de 60 para cá, denso, fértil e tumultuado período histórico-social em quase todo o planeta. Da importância para o tema deste meu texto, interessa particularmente assinalar que esta é a época dos black panthers e dos black is beautiful; da moderna música pop, povoada de negros e valores negros (os Rolling Stones que o digam); dos atletas negros norte-americanos, Tommie Smith e John Carlos, fazendo o gesto-signo do black power na Olimpíada do México; da projeção pública de personalidades como Martin Luther King, Stokeley Carmichael, Frantz Fanon, Malcom X, Ângela Davis, etc.; da conversão de Cassius Clay em Muhammad Ali; da explosão da soul music, James Brown — sex machine, Soul Brother Number One — à frente; da recusa contracultural, utopia jovem underground, aos padrões da vida ocidental-democrática, etc. (...) (RISÉRIO, 1981, 23).

Com a moda black a juventude negra de classe média, ou aspirantes a ela, incorporou novos padrões culturais de comportamento trazidos pela indústria cultural. A ativista do movimento negro e feminista Lélia Gonzáles, testemunha deste período, recorda:

E é no início dos anos setenta que vamos ter a retomada do teatro negro pela turma do Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN), em São Paulo, o alerta geral do grupo Palmares, do Rio Grande do Sul, para o deslocamento das comemorações do treze de maio para o vinte de novembro, etc. No Rio de Janeiro, enquanto isso, ocorria um fenômeno novo, efetuada pela massa de negros anônimos. Era a comunidade negra jovem, dando sua resposta aos mecanismos de exclusão que o sistema lhe impunha. Estamos falando do movimento soul, depois batizado de Black Rio. (GONZALES; HASENBALG, 1982, 30)

Curiosamente, tal protesto ocorreu na contramão da tendência de cerceamento da

¹³ James Brown foi o ídolo do movimento e canções como Say it Loud: I’m Black and I’m Proud foram sucesso entre os jovens aqui como nos Estados Unidos.

vida democrática. Evidentemente, não foi a regra no período, mas não deixa de ser instigante ao expor algumas contradições do regime autoritário que iriam aprofundar-se no decurso da década de setenta.

A modernização conservadora do período militar funcionou, em certa medida, como o presente de Zeus. No seu afã modernizador, os militares abriram a Caixa de Pandora. As conseqüências são bem conhecidas e desembocariam nos protestos pela redemocratização ocorridos no final da década de 70 e início dos anos 1980.

A experiência paulistana – Os filmes *República da traição* e *Compasso de espera*

Em 1969 Zózimo mudou-se para a cidade de São Paulo. A troca de endereço foi providencial. Por um lado ia atrás de trabalho na cidade que sediava as principais empresas de comunicação. Se afastava também da situação repressiva no Rio de Janeiro, onde estava identificado com a esquerda nacionalista, alvo principal da repressão policial.

Nesta fase da sua carreira trabalhou na televisão e cinema. Bulbul e outros artistas negros como Wilson Simonal, Tony Tornado, Milton Gonçalves, Isaura Bruno, etc., estiveram no centro de um tipo de interpelação racial realizada pela mídia local que procurava construir versões de atores e personagens de sucesso criados pela indústria cultural estadunidense.

A indústria norte-americana de cinema, desde meados dos anos sessenta, explorava o tema do racismo em filmes como *O sol tornará a brilhar* (*A Raisin in the Sun*, 1961, Daniel Petrie), *O sol por testemunha* (*To Kill a Mockingbird*, 1962, Robert Mulligan), *Ao mestre com carinho* (*To Sir, with Love*, 1966, James Clavell) e *Adivinhe quem vem para o jantar* (*Guess Who's Coming to Dinner*, 1967, Stanley Kramer). Os dois últimos foram exibidos no Brasil.

Em 1969 Bulbul foi contratado para atuar na telenovela *Vidas em conflito*, na TV Excelsior, cuja história tematizava o racismo a partir do romance inter-racial protagonizado por Bulbul e pela atriz branca Leila Diniz. Apesar do sucesso de público, a novela foi finalizada as pressas e antes do prazo devido à pressão da censura. Segundo Zózimo os militares e parte do público se incomodaram com o romance dos dois casais protagonistas. O outro par romântico não era menos escandaloso para a época, e contava o

caso amoroso de uma mulher mais velha, desquitada e com filhos, com um homem muito mais novo e solteiro.

A polêmica foi demais para o conservadorismo da sociedade brasileira, nesse momento em alta. Recorda Bulbul: “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.”¹⁴

A exposição na mídia era freqüente. Em 1969 o ator venceu o concurso “O negro mais bonito do Brasil”, realizado pelo estilista Dener e pelo apresentador de televisão Chacrinha. Versão televisiva do *Black is beautiful*. Ao entrar no tradicional restaurante paulistano Gigetto, Bulbul ouviu a frase gritada por uma fã: “Olha lá ele, é o Sidney Poitier brasileiro!”¹⁵ No mesmo ano a revista *O Cruzeiro* estampou uma matéria sobre o ator com o mesmo título.

Ele aproveitou a exposição para denunciar o preconceito racial.

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 Poitier - o supernegro, superculto e superbom das fitas de Hollywood.”¹⁶

Após a novela, voltou a trabalhar no cinema. Em 1969 co-produziu e atuou no filme *República da traição*, dirigido por Carlos Ebert, também censurado. Segundo Ebert uma das formas que Bulbul encontrou de ajudar na produção foi abrindo mão do pagamento do seu trabalho como ator. Depois de pronto o filme os produtores, prevendo a proibição, entregaram-no à Osvaldo Massaini, dono da Cinedistri e o maior produtor e distribuidor paulista de filmes brasileiros. Massaini tinha boa circulação entre autoridades políticas, o que poderia assegurar a liberação do filme, pensavam, mas não foi o que ocorreu. Segundo Zózimo: “(...) quem levou pra Censura foi o Massaini. (...) Três meses depois

¹⁴ BULBUL, Zózimo. Entrevista concedida a Noel dos Santos Carvalho. São Paulo, 25 out. 2001.

¹⁵ Ver Quem é o crioulo Zózimo Bulbul, uma vida em conflito. *Última Hora*, São Paulo, 28 mar. 1969, p. 13.

¹⁶ Ver: SILVESTRE, Edney Célio. O negro mais bonito do Brasil. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 42, p. 80-2, 16 out. 1969.

chegou pra gente e disse: ‘Esse não tem jeito’. E some, desaparece, que os caras estão querendo pegar a cabeça de vocês. E eu, co-produzi o filme e nunca mais vi esse dinheiro”.¹⁷

Em seguida foi convidado para protagonizar o filme *Compasso de espera* (1970), dirigido por Antunes Filho. O filme conta a história de Jorge, um jovem intelectual negro, que se apaixona por Christina, Renée de Vielmond, branca e pertencente a uma família tradicional paulista. A relação entre os dois é inviabilizada pelas pressões geradas pelo preconceito racial dos brancos e negros de todas as classes sociais.

As questões referentes ao tema racial no Brasil interessavam a Antunes Filho naquele momento. Ele aproximou-se dos atores e intelectuais negros com os quais procurou discutir e informar-se sobre o problema racial, ao mesmo tempo que, segundo declarou, legitimar-se para tratar do assunto.¹⁸ Zózimo Bulbul foi um parceiro na escrita do roteiro, baseado em parte em uma experiência de discriminação vivida pessoalmente.

E fui jantar um dia e estava contando essa história para o Antunes Filho. Ele me disse: “Cara, é perfeito esse negócio. Eu estou com um roteiro aqui. Vamos sentar. Vamos ler esse roteiro”. Conseguimos algum dinheiro e fizemos um filme chamado *Compasso de espera*, em 1970. Esse filme ficou pronto, também em 1970. É um filme em preto-e-branco. Eu descobri Renée,¹⁹ um dia no meio da rua. Têm vários atores e é um filme que discute o preconceito racial no Brasil de uma forma moderna. Não aquela do Pai Tomás, do século passado.²⁰

Compasso de espera foi o primeiro, e talvez o único, filme cujos realizadores reivindicaram a influência dos estudos sobre as relações raciais no Brasil feitos por Florestan Fernandes e Roger Bastide nos anos 1950 e que apontaram para a existência de preconceito racial. Recordou Antunes Filho, anos mais tarde:

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

¹⁷ BULBUL, Zózimo. Entrevista concedida a Noel dos Santos Carvalho. São Paulo, 25 out. 2001.

¹⁸ José Alves, ANTUNES FILHO. Entrevista concedida a Noel dos Santos Carvalho. São Paulo, 21 mar. 2002.

¹⁹ Renée de Vielmond, atriz do filme.

²⁰ BULBUL, Zózimo. Entrevista concedida a Ângela Ness e Maria Beatriz Nascimento. Rio de Janeiro, 20 abr. 1988.

em Florestan Fernandes. (...) E eu acabei mexendo com um certo problema que não interessava mexer, que é o problema do negro. Eu não deixo o negro ser folclórico, não deixo o negro ficar dançando, o negro índio. Compreende? Eu faço o negro com os seus problemas. Eu enfrentei essa questão que é violenta. Entrei num vespeiro de contradições. Entendeu? E arrisquei. Mas eu tinha alguma identidade com o negro, como artista, e apostei nisso. E nisso o Zózimo foi um grande apoio, no sentido de eu me sentir escorado, de ir em frente com o propósito de fazer o filme. É realmente perigoso. (...) Eu sou branco, vou fazer um filme de negro. Quem é você, ô cara?, Quem é você, ô brancoso? Tá entendendo? Quem é você? Entende?²¹

O depoimento acima chama a atenção para o cuidado em não fazer uma representação convencional do negro, definida como folclórica, referindo-se aos estereótipos. De fato os personagens não lembram em nada os estereótipos raciais difundidos pelo cinema. Jorge, o protagonista, é um dos primeiros personagens negros de classe média no cinema brasileiro, tem uma estrutura psicológica complexa, ambígua, cujas ações oscilam por sentimentos confusos e contraditórios em relação ao mundo branco que o circunda e no qual ocupa uma posição extremamente vulnerável.

Há ainda a influência da sociologia paulista realizada na USP. É preciso relativizar essa influência, pois, como já foi destacado, o *black is beautiful* era moda no Brasil nos anos 1970 e vinha sendo explorado pelo cinema, TV e em outras mídias. Além disso, *Compasso de espera* foi influenciado pelo Cinema Novo, tanto em suas concepções formais quanto em relação à temática na abordagem que faz do intelectual.

O filme foi censurado e liberado três anos depois, em parte devido à obstinação de Zózimo em tentar contato com as autoridades no governo. Anos depois ele comentaria essa experiência:

Mandamos pra censura no final de 70. Veio a ameaça de prisão. Diziam que no Brasil não tinha preconceito racial. Eu fui enfrentar o negócio para ver até onde ia. 1971, 1972, 1973 eu consegui que o Afonso Arinos assistisse ao filme no Cinema Um, aqui no Rio de Janeiro, numa sessão à meia-noite. Ele e o pessoal do Pasquim. Fiz uma sessão privada para eles. Eu disse que o ministro Falcão implicou com o filme, mas o filme já tinha passado pelo SNI, pelo serviço secreto do Exército. Cada vez que a gente ligava para Brasília, para saber onde estava o filme, ele estava numa instância não se sabe onde. Um trabalho que é seu, que você botou dinheiro. Em 1971, 72, 73 eu

²¹ José Alves, ANTUNES FILHO. Entrevista concedida a Noel dos Santos Carvalho. São Paulo, 21 mar. 2002.

estava enlouquecendo. Achavam que eu estava mentindo quando dizia que tinha feito um filme.²²

Um retrato da classe media negra. Os atores Zózimo Bulbul e Antonio Pitanga em cena de *Compasso de espera* (Antunes Filho, 1970)



A estreia na produção, direção de cinema e o desbunde

Em 1973 Bulbul realizou seu primeiro filme, *Alma no olho*, inspirado no livro *Alma no exílio* (*Soul on ice*), escrito pelo militante dos Panteras Negras, Eldridge Cleaver. Nele vemos referências caras à negritude como ao escritor Franz Fanon e ao pan-africanismo que animava as discussões do movimento negro.

A produção do filme foi custeada pelo autor, que também escreveu o roteiro. Neste

²² BULBUL, Zózimo. Entrevista concedida a Ângela Ness e Maria Beatriz Nascimento. Rio de Janeiro, 20 abr. 1988.

pequeno curta metragem de 11 minutos a criação cinematográfica suplanta com folga a ausência de recursos. Foi realizado com as sobras de negativo do longa *Compasso de espera* e é de uma simplicidade ímpar: entre um fundo branco e uma câmera fixa no tripé, comandada por José Ventura, Bulbul conta através de pantomimas a história do negro na América desde a África até o movimento *Black Power*.

O contexto cinematográfico da década de 70 é bastante interessante. Enquanto os cineastas da geração do cinema novo, em franca decadência criativa, debatiam-se com a censura e o que havia sobrado do discurso nacionalista, uma nova geração de realizadores aderiu ao cinema de vanguarda, à performance e às experimentações advindas da *pop art* e da cultura de massa. Estamos em plena subversão artística tropicalista e o cinema caminha por um experimentalismo radical sob a batuta de Rogério Sganzerla, Julio Bressane, Jairo Ferreira, Carlos Reichembach, Andrea Tonacci entre outros.

Zózimo fora estudante de artes plásticas na faculdade de Belas Artes e tinha apego às artes e ao experimentalismo. Seu curta tem muitos pontos de contato com o cinema experimental e politicamente engajado. Estão lá as propostas estéticas e políticas de videoartistas como Letícia Parente e Vito Acconci. E uma linguagem resolutamente performática e autorreflexiva como os trabalhos do brasileiro Rafael França e, especialmente, do inglês Isaac Julien.

Alma no olho não é um filme de cinema ou para a televisão, mas uma peça de arte, como um quadro ou uma instalação. Sua narrativa circular permite que seja projetado em *looping*, exposto em um museu ou *outdoor*. A narrativa expõe um discurso político, articulado em mito fundador: a história do negro na América vista da perspectiva da negritude. A música *Kulu se mama*, de Julian Lewis, executada por John Coltrane, entra em off e acompanha toda a narrativa. A mistura de elementos do jazz e da música africana na composição experimental executada por Coltrane, a montagem fragmentada com grandes elipses temporais, a atuação performática e antinaturalista distingue o filme das representações do negro realizadas até aquele período.

Zózimo produziu, dirigiu, atuou e montou *Alma no olho*, pondo em prática o que havia aprendido no cinema até aquele momento. O filme teve um significado especial para ele.

O *Alma no olho* foi para mim uma experiência muito forte. Eu mesmo sentei, escrevi e boleei a historinha do filme. Tentei procurar um ator

para fazer o filme. Aí olhei e, não sei, ninguém me inspirou confiança. Entendeu? As pessoas pra quem eu mostrei achavam uma coisa maluca, era todo em mímica. Resolvi um dia eu mesmo ir para a frente da câmera com o José Ventura, que era o diretor de fotografia. E o *Alma no olho* eu fiz assim. (...) Paguei o laboratório, paguei o Ventura. Eu mesmo montei, sonorizei, mixei e botei o letreiro.²³

Logo depois produz e dirige com a cineasta Vera de Figueiredo outro filme de curta metragem, *Artesanato do samba* (1974), sobre os preparativos das escolas de samba que antecedem o carnaval. A fotografia foi feita novamente por José Ventura e a montagem por Zózimo Bulbul. No mesmo ano ele tenta conseguir o certificado da censura para a exibição de *Alma no olho* e é chamado para dar explicações aos censores. Eles desconfiaram do filme e da autoria e solicitam que ele decifre as imagens em que supõem alguma mensagem esquerdista subjacente.

Após o episódio, que durou dias, sentindo-se psicologicamente pressionado pelo clima político e pela repressão que avançava sobre os artistas, viajou para Nova Iorque disposto a não voltar tão cedo ao Brasil. Levou consigo uma cópia de *Alma no olho* que exibiu em escolas e centros culturais. O serviço de imigração norte-americano não permitiu que Bulbul fincasse raízes no país e no mesmo ano viajou para a Europa fixando residência em Portugal e depois na França.

Em Paris conheceu o cineasta Ari Candido nas sessões de cinema promovidas pela Maison du Brésil. Fez contato com os exilados políticos e conhece pessoalmente o economista Celso Furtado que, quatorze anos depois já na condição de ministro da cultura, o ajudaria a concluir seu filme *Abolição* (1988).

Em Paris dirigiu para a televisão o filme *Músicos brasileiros em Paris* (1976), documentário sobre as precárias condições de vida dos músicos brasileiros residentes na cidade.

O retorno ao Brasil e o documentário *Abolição*

No final de 1977 retornou ao país. Seu filme *Alma no olho* foi premiado na VI Jornada de cinema da Bahia. Em 1978 atua e faz assistência de direção para o filme do cineasta nigeriano Olá Balogun, *A deusa negra*, uma co-produção nigeriana e brasileira.

²³ BULBUL, Zózimo. Entrevista concedida a Ângela Ness e Maria Beatriz Nascimento. Rio de Janeiro, 20 abr. 1988.

Em 1979 atuou no filme *Parceiros de aventura*, dirigido por José Medeiros.

Nesse período participa intensamente das organizações culturais e políticas ligadas ao movimento negro. A partir de 1978 ajudou na fundação da Associação Cultural de Apoio às Artes Negras (ACAAN), militou no Instituto de Pesquisas da Cultura Negra (IPCN) e participou do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, fundado pelo compositor Candeia.

O retorno ao teatro e a luta pela redemocratização reapareceria na peça que produziu e dirigiu no Teatro Opinião intitulada *Ah, Ah, esperança!*. O texto de divulgação do espetáculo refere-se à “descolonização da mulher e do negro” articulada com questões de gênero e raça. Em seguida atua em *A tragédia do rei Cristhófe*, de Aimée Cesaire, sob direção de Bernard Sengaux. Em 1983 trabalhou com o diretor Flávio Rangel no espetáculo *Vargas, o musical*. Em 1985 encena *Corsário do rei*, dirigido por Augusto Boal. No cinema, atuou em duas pornochanchadas paulistas: *Gisele*, dirigido por Victor de Mello em 1980 e *A menina e o estuprador*, de 1983, dirigida por Conrado Sanches.

As questões referentes à representação do negro no audiovisual, especialmente no cinema, estão no centro de suas atividades nesse momento. Em 1988 criticou publicamente as comemorações do Centenário da Abolição que alguns artistas negros e emissoras de televisão estavam promovendo. Se recusou participar da propaganda de final de ano que a Rede Globo de Televisão produziu para homenagear o ano da Abolição, acusando-a de demagógica: “Teve artista e gente do movimento negro que me cobrava, queria que eu fosse. Mas de graça para o Roberto Marinho eu não faço nada. Além disso, achei a maior demagogia” (CARVALHO, 2006: 187).

Criticou alguns cineastas que, como ele, iniciaram no cinema novo, acusando-os de oportunistas. Sobre os filmes *Quilombo* (1984), de Carlos Diegues, e *Chico Rei* (1985), de Walter Lima Junior, declarou:

Ficam na mais pura ficção. (...) São aqueles intelectuais do Partidão, com o compromisso de esculhambar a história do negro. Não têm 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.

E ainda:

(...) nos roteiros que chegaram ao meu conhecimento de diretores, amigos ou não, o negro não tinha destaque. Era aquilo neutro. Botavam para fingir um bandido aqui, outro ali, um alienado, uma

coisa sem consistência. E fui ficando decepcionado. Tanto que botei na cabeça que teria que dirigir, que escrever minha história. 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. Isso comecei a notar e a sentir esse tipo de coisa e resolvi contar minha história como sei.²⁴

A crítica aos antigos aliados do cinema novo deve ser vista de pelo menos duas perspectivas. Primeiramente no contexto de luta política e simbólica pela representação do negro. Bulbul e seus companheiros do movimento negro estiveram engajados em tempo integral em criticar representações do negro que julgavam racistas. E depois da perspectiva da composição do campo cinematográfico no período. Nos anos 1970 e 1980, as organizações e os artistas ligados ao movimento negro empreenderam uma revisão da história do negro no Brasil. É desse período o aparecimento de cineastas negros interessados em construir suas próprias imagens e narrativas sobre o Brasil. Bulbul é o principal diretor negro nesse momento e prepara seu filme *Abolição* em que se propõe a fazer uma revisão da história do negro no século XX.

Em um texto de sua autoria, escrito em 1983, o tom de revisão histórica é marcante. Ele faz um balanço da presença do negro nos meios de comunicação. Embora mantenha um tom nacionalista, típico do pensamento de esquerda dos anos 60, critica os produtores de audiovisual que promovem a exclusão da imagem do negro da mídia. A solução que propõe, passa pela formação de produtores negros identificados com a história do país.

(...) a comunicação é feita de uma maneira unilateral. Ela só se dirige para o menor segmento da nação, ou seja, é determinada em cima do descendente de europeus e norte-americanos e o exagero é gritante. É feita de forma elitista para esta pequena camada de consumidores e sem o menor objetivo de atingir a grande massa carente através de um fio condutor que o ligue à sua verdadeira origem cultural (BULBUL, 1983, 197).

Em 1981 finaliza seu quarto filme de curta-metragem, *Dia de alforria...(?)*, um documentário sobre a vida do velho sambista Aniceto do Império. Aniceto foi compositor e sambista, um dos fundadores da escola de samba Império Serrano e membro do Grêmio

²⁴ Ver: BULBUL, Zózimo. Zózimo Bulbul. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 40, p. 16-7, 1982.

Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo. Foi militante do Partido Comunista e ativista sindical ligado ao sindicato dos trabalhadores do Cais do Porto do Rio de Janeiro. Sua vida condensava exemplarmente o que Bulbul e seus companheiros militantes buscavam: ativismo político, história do negro e identidade negra. A pedagogia explícita do filme aparece logo nos letreiros iniciais, em que se lê: “Filme dedicado a Zumbi dos Palmares e a todos os quilombolas mortos e vivos”.

Em meados dos anos 1980, Bulbul inicia a preparação do seu quarto filme, o documentário de longa-metragem *Abolição* (1988), realizado para ser exibido durante as comemorações do centenário da Abolição da escravidão (1988). O filme conta a história do negro no século XX. As filmagens começaram em 1987 e terminaram no ano seguinte, quando foi finalizado e apresentado ao público. As dificuldades foram muitas, os deslocamentos da equipe mais a inflação do período consumiram rapidamente o orçamento. Para concluir a produção Bulbul teve que recorrer novamente ao Ministério da Cultura e falar com o seu colega de exílio, Celso Furtado.

Abolição (1988) é um documentário essencialmente político. Dos filmes de Bulbul é o que manifesta objetivamente as posições defendidas pelo movimento negro a partir da década de 70. Do ponto de vista da estrutura narrativa é o mais didático dos filmes anteriores, o que contribui para a sua irregularidade. Ele é extenso e recorrente em afirmar dois pontos: 1) a existência da situação de opressão (escravidão, preconceito, racismo, pobreza) a qual os negros estão submetidos; 2) a resistência negra contra essa opressão.

Há uma crítica, ainda que sutil, aos elementos culturais que poderiam significar uma resistência negra como o candomblé e o carnaval, por exemplo. A entrevista com o antropólogo Gilberto Freyre é representativa dessa postura. Freyre, interpretado pelos ativistas da época como defensor da democracia racial, é filmado em uma cadeira, entrevado pela doença que o impedia de falar. Da sua imagem a câmera corta para uma inscrição onde se lê “racismo no Brasil”. Temos o mesmo procedimento quando o entrevistador tenta, inutilmente, obter uma fala política de uma mãe de santo durante uma entrevista. Como ela não tem nada a dizer que interessa registrar, no final a vemos isolada pela câmera enquanto a equipe de filmagem abandona sua casa.

O cartaz de divulgação do filme para a imprensa coloca integralmente o seu programa político:

Foi pensando em resgatar essa história anônima da raça negra através de desenhos, fotos, imagens e depoimentos, nestes 100 anos após a

Lei Áurea, que Zózimo Bulbul fez o filme: ABOLIÇÃO. Foram mais de três anos de pesquisas pelo Brasil e países da Europa e da África, juntando dados para compor um trabalho que depois de pronto, mais que um painel, é um mergulho na causa negra.

(...) Pela primeira vez se vê, sem rodeio, no Brasil, a outra versão da história num filme dirigido e representado dentro da perspectiva do negro. Ao vermos ABOLIÇÃO, fica a sensação de um trabalho definitivo que, sem dúvida, enriquecerá decisivamente o debate sobre o negro no Brasil.²⁵

Abolição com os seus 150 minutos de projeção não teve grande aceitação entre o público. Nem mesmo entre a população negra. Ficou restrito a um pequeno círculo de intelectuais e ativistas do movimento negro.

Retomando a direção

Nos anos 90, o fechamento da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) desorganizou o meio cinematográfico. Os dois anos do mandato do presidente Fernando Collor de Mello (1990-1992) estão entre os piores para o cinema brasileiro. Ao colapso do período, seguiram-se as leis de incentivo fiscal como a Lei Rouanet em 1991 e a Lei do Audiovisual, promulgada em 1993. Estas deram resultados a partir de 1995, quando os projetos parados desde o início da década foram realizados.

Durante esse período Bulbul não dirigiu nenhum filme. No teatro trabalhou na peça *O homem e o cavalo* e no espetáculo itinerante *Tiradentes*, de Aderbal Freire Junior. Na televisão atuou na minissérie *O memorial de Maria Moura* na Rede Globo de Televisão em 1994. Dois anos depois foi o pai de *Xica da Silva* na novela de mesmo nome produzida pela extinta TV Manchete.

Em 1995 participou do III Festival de Filme Africano e Diáspora Contemporâneo em Nova Iorque e em 1997 do XV Festival Pan-Africano de Cinema e TV de Ouagadougou em Burkina Faso, na África. Em 1999 participa com *Abolição* (1988) e *Alma no olho* (1973) da Retrospectiva do Cinema Afro-Brasileiro dentro da nona edição do Festival de Cinema Africano de Milão, associado ao Festival Racine Noires de Paris e ao Black Movie de Genebra.

No ano 2000, trabalhou como ator no filme *A selva*, dirigido por Leonel Vieira, uma co-produção de Portugal e Espanha. Em 2002 no teleteatro, *O homem que falava javanês*,

²⁵ Material promocional do filme *Abolição* (dir. Zózimo Bulbul). In Cinematográfica Equipe LTDA. et. al. 1988. Biblioteca Funarte, Rio de Janeiro.

sob direção de Xavier de Oliveira. No teatro trabalhou no espetáculo *Tempo de espera* com o grupo de dança Rubens Barbot. Viajou em 2000 para Cabo Verde para participar do II Encontros Internacionais de Cinema de Cabo Verde, onde os seus filmes *Alma no olho* (1973) e *Dia de alforria... (?)* (1981) foram projetados junto com os filmes de jovens diretores negros do movimento Dogma feijoadá.

Em 2001, durante a 5ª edição do Festival de Cinema do Recife, assina com outros atores e realizadores negros o Manifesto de Recife pelo fim da segregação racial no audiovisual. Volta à direção após ganhar um concurso de incentivo ao curta-metragem realizado pela Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro e produz e filma o curta documental *Pequena África* (2001). Utilizando como mote a descoberta de um cemitério de escravos, retoma os seus temas preferidos: a história do negro e do samba cariocas. Ainda no mesmo ano produz e dirige o documentário em vídeo *Samba no trem* (2001) e é homenageado com a mostra Um Olhar Preto — O Cinema de Zózimo Bulbul, no Centro Cultural José Bonifácio, em que repassa os seus 40 anos de carreira.

Em 2003, trabalha no filme dirigido por Joel Zito Araújo, *As filhas do vento* e no curta metragem *Veja & ouça: Maria Baderna no Brasil*, de André Francioli. Em 2005 realiza o documentário *República Tiradentes* (2005) e no ano seguinte *Referências* (2006) e *Zona carioca do Porto* (2006). Em 2006 o artista foi homenageado oficialmente pelo governo brasileiro e teve o conjunto dos seus filmes digitalizados e lançados em DVD.

Nos últimos anos Bulbul se ocupou de fundar e administrar o Centro Afro Carioca de Cinema. O objetivo era criar um espaço de comunicação e diálogo entre os cineastas negros brasileiros, americanos e africanos. O Centro foi o responsável pelos Encontros de Cinema Negro Brasil África & Caribe.

Uns poucos filmes fundamentais

Bulbul fez escolhas que o diferenciam da trajetória de outros atores do seu grupo social e geracional como Milton Gonçalves, Léa Garcia, Antonio Pitanga, Tony Tornado, etc. Resistiu em aceitar papéis estereotipados, mesmo sendo este tipo de personagem uma regra na televisão. Por exemplo, o papel de escravo ou o do galã negro.

Não compôs o elenco fixo da maior emissora do país em um momento em que a televisão ganhava força no país. Ao contrário, se opôs a essa mesma emissora em 1988 durante as comemorações dos cem anos da abolição. Nos anos 1980 também criticou publicamente, como vimos, os cineastas originários do cinema novo que segundo ele

faziam uma representação culturalista e estereotipada do negro.

Seu maior desvio geracional foi o de enveredar para a autoria de filmes, uma opção inédita, quase proibida para um negro da sua origem social. Fez poucos filmes, mas abriu uma perspectiva nova na tematização da questão racial. A primeira novidade foi evitar o nacionalismo de esquerda corrente nos filmes da geração do cinema novo. Neste o negro é quase sempre uma alegoria da nação como o povo, o camponês, o favelado, o bandido social etc.

A segunda foi experimentar e inventar novas formas de representação do negro e sua história em correspondência com o que muitos artistas negros no mundo todo estavam produzindo. *Alma no olho* (1973) e *Abolição* (1988) são exemplares de um forma narrativa performativa pouco usual no cinema brasileiro no período da sua realização

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

Entretanto essa adesão às causas dos movimentos negros não garantiu um público, sequer negro, para os filmes. Tampouco um sistema de produção que assegurasse qualquer continuidade de realização. Também neste caso o cinema negro teve o mesmo destino do cinema político, sua quase invisibilidade para o grande público.

Referências bibliográficas

BULBUL, Zózimo. Comunicação. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, n. 8-9, p. 194-7, 1983.

CARVALHO, Noel dos Santos. “Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro.” In: DE, Jeferson. *Dogma feijoadada, o cinema negro brasileiro (Roteiros)*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*. Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH-USP, São Paulo, 2006.

CARVALHO, Noel Dos Santos. La conscience de la diáspora dans le cinema brésilien: le cinéma noir de Zózimo Bulbul. In *Cinemas d'Amérique Latine*. 2007, no 15,

p. 28-53.

COSTA, Sérgio. *Dois atlânticos – teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo*. Belo Horizonte, UFMG, 2006.

GONZALES, Lélia, HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1982.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo Editora 34, 1999.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005a.

_____. *Representing reality*. Indiana University: Bloomington and Indianapolis, 1991.

RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Currupio, 1981.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical – uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo, EDUSP, 2008.