

## **A celebração da negritude no documentário *Alma no olho (1973)*, de Zózimo Bulbul**

Noel dos Santos Carvalho\*

**Resumo:** Este artigo é um estudo sobre o documentário *Alma no olho (1973)* de Zózimo Bulbul. Na primeira parte faço uma análise do filme para reter as suas principais características formais. Na segunda descrevo a trajetória do diretor e o contexto de produção do filme. Finalmente, recupero os discursos do meio cinematográfico negro contemporâneo que reivindicam o filme e o seu realizador para organizar as suas demandas no campo cinematográfico.

Palavra-chave: documentário, negro, performance, pan-africanismo, negritude.

**Resumen:** Este artículo es una reflexión sobre el documental *Alma no olho (1973)* de Zózimo Bulbul. En la primera parte hago un análisis de la película para retener sus principales características formales. En el segundo, describo la trayectoria del director y el contexto de producción de la película. Finalmente, rescato los discursos del medio cinematográfico negro contemporáneo que reivindican la película y su director para organizar sus demandas en el campo cinematográfico.

Palabras clave: documental, negro, performance, panafricanismo, negritud.

**Abstract:** This article is a reflection on the documentary *Alma no olho (1973)* by Zózimo Bulbul. In the first part I make an analysis of the film to retain its main formal characteristics. In the second, I describe the director's trajectory and the context of the film's production. Finally, I recover the discourses of the contemporary black cinematographic milieu that claim the film and its director to organize their demands in the cinematographic field.

Keywords: documentary, black, performance, pan-Africanism, negritud.

**Résumé:** Cet article est une réflexion sur le documentaire *Alma no olho (1973)* de Zózimo Bulbul. Dans une première partie je fais une analyse du film pour en retenir ses principales caractéristiques formelles. Dans la seconde, je décris le parcours du réalisateur et le contexte de production du film. Enfin, je récupère les discours du milieu cinématographique noir contemporain qui soutiennent que le film et son réalisateur organisent leurs revendications dans le champ cinématographique.

Mots-clés : documentaire, noir, performance, panafricanisme, négritude.

---

\* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes. 13083-854, Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: noelsc@unicamp.br

### Primeira parte - documentando o imaginário

*Alma no olho* é um filme de fatura simples. Toda a filmagem foi feita em um único cenário composto de fundo branco e uma câmera fixa em um tripé. Já sua proposta é ambiciosa: contar a história do negro desde a escravização na África, a passagem Atlântica, a chegada na América e sua condição social após a abolição. Ela é narrada na forma de pantomimas feitas por Bulbul diante da câmera. Não há nenhum outro ator, tampouco cenários e diálogos. Na trilha sonora ouvimos a música *Kulu sé Mama (Junu sé Mana)*, de Julian Lewis, executada por Lewis, John Coltrane e o seu quarteto. Ela entra em *off* e acompanha a maior parte dos onze minutos de duração. Os letreiros dedicam a obra à Coltrane.

Não há personagens, no sentido convencional do termo, com nomes e características psicológicas definidas, mas tipos que representam situações e contextos sociais. Chamaremos esses “tipos” de personagens apenas para efeito descritivo. Em seguida faço uma divisão do filme em blocos narrativos com o objetivo de reter os elementos significativos que esquematizam a sua versão da história do negro no Brasil e, por extensão, na América.

No primeiro bloco - composto por dezesseis planos - vemos imagens do corpo de um homem negro. Toda a montagem dos planos está organizada para apresentá-lo e descrevê-lo. A apresentação é fragmentada em vários planos de detalhes próximos que vão mostrando as partes do corpo. As aproximações sucessivas culminam com um plano em que toda a superfície da tela é tomada pela pele negra. O corpo deixa de ser o objeto e passa a ser o próprio suporte da representação.

No final deste bloco um plano frontal próximo do rosto mostra o personagem olhando para a câmera - para o espectador, portanto. Esse gesto é recorrente em todo o filme. O fundo branco realça a estratégia de destacar o corpo negro. Afinal é ele que conduz toda a narrativa a partir da gestualidade, mas é ele também o significante histórico, isto é, o próprio objeto da representação. Mesmo que a pantomima remeta à representações do homem africano, do escravizado etc., como veremos, o corpo negro na tela sob o fundo branco encerra todo o significado que o filme pretende. Ele explicita boa parte da história que veremos e que a trilha sonora ratifica.

O segundo bloco inicia com uma panorâmica vertical que descreve um personagem imitando o ato de correr. Aqui vemos o corpo inteiro pela primeira vez. São intercalados planos do corpo do homem negro parecidos com a descrição que vimos no bloco anterior; separadamente: tronco, costas, peito e cabeça.

Esse bloco introduz elipses temporais. Um homem correndo nu e, em seguida, vemos um plano frontal de outro homem com um adorno no pescoço. Nossa interpretação é que cada uma das imagens remete aos diferentes espaços e tempos diegéticos que representam momentos da história do negro. O personagem que corre na primeira imagem não é o mesmo da segunda. A corrida e o adorno funcionam como indicadores da passagem de tempo.

O terceiro bloco intensifica a interpolação de personagens, situações e temporalidades. Na primeira temos um personagem com uma túnica. Ele cheira um fruto e leva à boca. Faz um gesto facial de amargor. Um outro personagem inteiramente

nu olha para o alto percebendo um som. Leva a mão ao ouvido, como que procurando distinguir um som distante. Não escutamos os sons que ele ouve. Finalmente, o filme intercala planos de um personagem negro dançando, vestido com túnica, adornos na cabeça, pescoço e olhares dirigidos ao espectador. Seu olhar é atônito e assustado. Diferente dos olhares desafiadores que vimos anteriormente, este parece anunciar os planos seguintes em que vemos um personagem aprisionado.

A passagem para o quarto bloco é feita por longa elipse de tempo. No início vemos um homem sentado e acorrentado com a cabeça entre os joelhos. Usa calção branco e tem o dorso nu. A vestimenta, bem como a pantomima, é uma iconografia conhecida para representar os escravizados. O espaço, portanto, não é mais a África, mas o cativeiro (pode referir-se também ao aprisionamento e transporte dos cativos nos navios) em algum ponto da América. Ele olha para a corrente branca e tenta se desvencilhar.

O restante do bloco está construído alternando planos do homem acorrentado. O corpo encolhido, aprisionado e sem movimentos contrasta com o que vimos nos blocos anteriores, onde há bastante movimento (a corrida e a dança). O último plano desse bloco é um emblema da condição do escravizado: trata-se de um plano médio do homem deitado e acorrentado com uma corrente branca, com os joelhos encolhidos até o peito e as mãos sobre a cabeça dobrada em posição fetal.

O último bloco é formado por planos que descrevem a condição escrava e a situação social do negro no pós-abolição. Algumas imagens mostram a pantomima de personagens/tipos trabalhando no garimpo e na agricultura. São mostrados comendo com as mãos, dormindo e se levantando. Um deles olha para os dois lados e para a corrente nos pulsos e vê que ainda está acorrentado. Aqui é inevitável uma interpretação: o sono metaforiza a passagem da Monarquia para a República e da condição escrava para a de homem livre. Segundo o filme, nada mudou. Essa hipótese se justifica nas imagens seguintes que mostram o ator interpretando ocupações características do negro após a abolição: o sambista, o jogador de futebol, o lutador de boxe, o ladrão, o mendigo, o preso, o intelectual.

Como destacamos acima, não são propriamente personagens, mas a representação de estereótipos que caracterizam o negro após a escravização. As profissões de esportista ou músico eram aquelas “permitidas” e comuns aos negros e são representadas ao lado das situações de marginalidade como a do ladrão e do mendigo. Tal como posto pelo filme, estas posições sociais são espaços de permissão e confinamento. A metáfora da corrente branca prendendo o pulso em todos esses tipos indica a permanência da escravização.

Chama atenção a referência ao que parece ser uma entidade dos cultos do candomblé ou da umbanda. A pantomima de um homem se contorcendo com um cigarro na boca é uma caricatura da possessão. Vista no conjunto com as outras representações essa imagem significa mais uma forma de alienação do negro.

A representação do intelectual submisso necessita de outros meios materiais além da pantomima e das roupas. Ele é o mais vestido e aparece com o livro e os óculos. Faz um gesto de obediência facial e meneio de cabeça de subserviência. Nos planos seguintes tenta se despir do terno branco - outra metáfora para designar a

permanência da escravidão - mas a corrente permanece prendendo-o. Através das técnicas de montagem o personagem é despido das roupas até chegar à veste africana e ao colar que vimos no início do filme.

Vestido com trajes africanos caminha no sentido da câmera, rompe a corrente branca com as mãos e com os braços erguidos, exibindo a corrente rompida, aproxima-se até a objetiva da câmera, olhando-a novamente. A mensagem é explícita: a liberdade definitiva só virá com a assunção da negritude, cujo símbolo é a África.

### **Performance e celebração da negritude**

*Alma no Olho* é uma performance artística com viés político. Há uma moldura ideológica que enquadra o filme e expressa o imaginário pan-africanista que animou o pensamento de uma parte dos intelectuais e artistas negros a partir de meados da década de 1960.

Bill Nichols (2005) teorizou sobre questões de ordem política e ideológica nos documentários. Para ele os documentários são pontos de vista sobre o mundo social construídos a partir do agenciamento das convenções narrativas - planos, movimentações de câmera, enquadramentos, montagem etc. Esses agenciamentos designam modalidades documentais - ou vozes documentais. Nessa perspectiva, *Alma no olho* se inscreve no que o autor definiu por documentário performático.

A dimensão política de documentários sobre questões de sexualidade e de gênero, ou outros temas, une um modo enfaticamente performático de representação documental às questões de experiência pessoal e desejo que se expandem, por implicação, para questões mais abrangentes de diferença, igualdade e não-discriminação. Como muitas outras obras, eles contribuem para a construção social de uma identidade comum entre os membros de uma dada comunidade. Dão visibilidade social a experiências antes tratadas como exclusiva ou principalmente pessoais, atestam uma comunhão de experiências e as formas de luta necessárias para superar o estereótipo, a discriminação e a intolerância. A voz política desses documentários encarna as perspectivas e visões de comunidades que compartilham uma história de exclusão e um objetivo de transformação social” (Nichols, 2005: 201)

Segundo Carvalho (2012) nos anos 1970 Zózimo se engajou em pautas políticas que relacionavam a cultura negra, negritude e o pan-africanismo. De fato a narrativa do filme repõe a circularidade afrocentrada no que respeita ao retorno aos valores africanos: vida livre na África, escravização, travessia Atlântica, trabalho escravo na América, pós-abolição, estereótipos decorrentes da escravização e, no final, o retorno aos valores africanos como possibilidade da liberdade.

A representação do tempo e do espaço, tampouco segue a cronologia da ciência História, mas o da imaginação ideológica afrocentrica. A ideologia, sabemos, revela alguns aspectos e oculta muitos outros. Sua natureza é organizar o sentido em função dos interesses que defende. Neste sentido *Alma no olho* é eficaz.

Já os *flashes* do personagem que olha fixamente para o espectador funcionam como comentários provocativos. Um narrador - posicionado fora do que é mostrado - interpela o público sobre as imagens. Este narrador se distingue dos tipos apresentados e se assemelha aos MCs na música hip hop que quando voltados para a platéia narram a letra - via de regra de forte teor político e social - em cima de uma base musical.

A trilha sonora é composta por trechos do afro jazz, *Kulu sé Mama (Junu sé Mana)*, de Juno Lewis e executada por John Coltrane e o seu quarteto. Ela busca conexões sonoras com a cultura e a história africanas. A letra cantada por Lewis em dialeto crioulo é uma celebração da identidade do compositor e reflete o orgulho da sua ancestralidade. Nas primeiras estrofes ele canta: “MAMA veio até mim através do meu pai. Ele me ensinou sobre o que é ser homem, self, força. É um ritual dedicado a minha mãe. Nesta terra, eu quero que ela veja. Eu tinha que entender a casa do meu pai, diante da casa de minha mãe. *Kulu sé Mama* é uma oração para todos que sofreram os efeitos da escravidão. Quem somos nós?”<sup>1</sup>

Assim como a música celebra a identidade e a ancestralidade de Lewis, *Alma no olho* celebra o corpo negro do artista (Bulbul). É a partir dele que o filme seleciona e hierarquiza as imagens e sons que produzem o sentido. Os grupos discriminados frequentemente constroem narrativas de autorrepresentação com o intuito de fortalecer os seus laços de pertencimento. Não raramente documentam a trajetória e a obra de artistas. Ao celebrar o artista - ou ativista - eles fortalecem a identidade do grupo. Segundo Cuttler:

Eles celebram vidas e carreiras extraordinárias, enquanto explicam o processo de produção artística e afirmam a contribuição dos afro-americanos para a vida cultural do país. Talvez, mais importante, os documentários de arte afro-americanos vinculam o fazer artístico à autodefinição e à expressão coletiva. Se o desejo de fazer obras de arte faz parte de um desejo de se fazer sentir no mundo, esse desejo é intensificado pelos artistas afro-americanos cujas obras contrariam a invisibilidade e a distorção das imagens e as preocupações dos negros na cultura dominante americana. (Cuttler, 1999: 151).

Reitero que *Alma no olho* é um documentário e uma performance artística e política. Através da arte e do artista, ele celebra o pan-africanismo e a negritude - ideologias que marcaram os movimentos negros na América e Europa. Ou seja, o filme repõe um discurso político articulado ao mito fundador de uma história e de um povo.

Como nos relata Appiah (1997), a celebração do mito do mundo africano, homogêneo, essencial e tradicional foi moeda corrente entre os ativistas negros nos

---

1. Ver: John Coltrane - Kulu Sé Mama (Gatefold LP-Vinyl Record, 1966)

anos 1970. Trata-se, evidentemente, de uma África imaginada e que serviu e serve ainda ao discurso desses ativistas. (Rahier, 1999; Appiah, 1997) *Alma no olho* é um documento, mas também um produtor desse imaginário.

### **Segunda parte: A trajetória de Zózimo Bulbul e o contexto de produção de *Alma no olho***

Na década de 1960 o Cinema Novo colocou o negro no centro da cena. Anos antes - mais especificamente na década de 1950 - os cineastas identificados com o nacionalismo de esquerda tematizaram o racismo e as relações raciais nos seus filmes e roteiros. São exemplares os filmes *Também somos irmãos* (1949) de Jose Carlos Burle, *Rio 40 Graus* (1954) e *Rio zona norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos.

No entanto, os jovens cinemanovistas foram mais longe e encenaram as vidas do negro e do povo e as associaram à transformação radical das estruturas sociais do país. Em 1965 o cineasta David Neves apresentou a comunicação “O cinema de assunto e autor negros no Brasil” na V Resenha do Cinema Latino-Americano na cidade de Gênova em que identificou no Cinema Novo uma “modesta fenomenologia” do cinema negro brasileiro.

Os artistas negros tiveram participação fundamental na criação do Cinema Novo: Antonio Pitanga, Zózimo Bulbul, Lea Garcia, Milton Gonçalves, Valdir Onofre, Luiza Maranhão, Eliezer Gomes e Jorge Coutinho trabalharam nos principais filmes do movimento. Alguns deles seguiram as carreiras de diretor, produtor e roteirista.

Zózimo Bulbul, por exemplo, fez a trajetória típica dos jovens de esquerda da sua geração. Na juventude estudou artes, frequentou o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE) e militou no Partido Comunista do Brasil (PCB). Essas duas instituições legitimaram uma concepção de arte e de artista. Os seus membros ocuparam posições de liderança em várias posições do campo artístico.

Bulbul atuou em várias produções do Cinema Novo: *Cinco Vezes favela* (1962), de Leon Hirszman, Miguel Borges, Marcos Farias, Joaquim Pedro de Andrade e Carlos Diegues, *Ganga Zumba* (1964), de Carlos Diegues, *Grande sertão* (1965), de Geraldo e Renato Santos Pereira, *El justicero* (1967), de Nelson Pereira dos Santos, *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, *Garota de Ipanema* (1967), de Leon Hirszman, *O homem nu* (1968), de Roberto Santos entre outros.

No final da década de 1960 mudou-se para a cidade de São Paulo. As empresas de comunicação como Rede Globo, Tupi, Excelsior, Bandeirantes, estúdios de cinema e agências de publicidade estavam sediadas na cidade e atraíam artistas e técnicos. Oportunamente, também se afastava do clima político tenso do Rio de Janeiro agravado com promulgação do Ato Institucional nº 5 que ampliou a repressão policial contra os opositores.

Em São Paulo Bulbul fez cinema, teatro e televisão e - como foi regra para muitos atores negros do período - encenou personagens racializados. A onda negra

estava no ar e através da música, cinema, disco e revistas os ecos do protesto negro e da contracultura politizaram a juventude negra habitante das grandes cidades.<sup>2</sup> O depoimento abaixo é exemplar:

No final de 1969 (...), comecei a ver e comprar revistas negras norte-americanas, principalmente *Ebony*, que tinha, na época, uma retórica revolucionária. Essa revista refletia o que estava acontecendo nos movimentos nacionalistas e em prol dos direitos civis pelo mundo afora, e refletia isso de maneira muito vigorosa, sobretudo na dimensão estética, nos penteados e nas roupas afro. Foi amor à primeira vista (...). Era uma nova imagem dos negros que vinha dos Estados Unidos. (Hanchard, 2001: 116).

Os produtores e cineastas tematizaram o racismo, quase sempre em chave melodramática e desidratada de conteúdo político. A censura política da ditadura e a censura econômica do mercado limitaram o debate racial à esfera do espetáculo e dos clichês. Ainda assim ele escapou ao controle, teve alguma irradiação nas programações e causou tensão. Em 1969 Bulbul foi contratado pela TV Excelsior para trabalhar na telenovela *Vidas em conflito*. A história girava em torno do preconceito sofrido pelos dois casais protagonistas. O primeiro formado por mulher mais velha e desquitada (Nathalia Timberg) com um homem mais novo e solteiro (Paulo Goulart). O outro par romântico era interracial e foi protagonizado por Bulbul e pela atriz branca Leila Diniz.

A novela fez sucesso e escandalizou os padrões morais e raciais das famílias brancas brasileiras. A direção da empresa foi obrigada a alterar o conteúdo da história. Segundo a pesquisadora Solange Coceiro, que estudou o negro na televisão, a história foi modificada para eliminar os personagens negros: “As explicações dadas pelo autor do *script* foram as de que o público reagia negativamente ao tema, através de cartas e que os atores negros não têm condições satisfatórias de representar, de ‘agüentar’ o peso do papel” (Couceiro, 1983: 77). A pressão obrigou os produtores encerrar a novela antes do fim da história. Bulbul se pronunciou na época sobre os ataques racistas que sofreu:

Atualmente Zózimo Bulbul está fazendo uma novela em São Paulo, *Vidas em Conflito*, que vem causando grande polêmica, por mostrar um romance entre um negro e uma branca. O ator acha que o racismo existe realmente no Brasil, e muitas vezes, em muitos lugares, ele já foi desprezado ou impedido de entrar, por sua cor. - No começo - diz Zózimo - eu agredia também as pessoas. Mas agora deixo agirem e falarem, levo na calma, e depois simplesmente pergunto por que estão

---

2. Lelia Gonzales e Carlos Hasenbalg fazem uma excelente descrição desse momento da vida cultural da juventude negra. Ver GONZALES, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1982.

me agredindo. Nas camadas de classe média, isto de discriminação racial é regra geral, e todos olham os negros de lado. Nas classes intelectuais, no entanto, o problema é contrário: nas vanguardas intelectuais é chique ter caso com negros.<sup>3</sup>

No mesmo período a mídia procurou criar a versão nativa do *Black is Beautiful* estadunidense. Bulbul recusou vários convites para se tornar um galã negro, embora tenha feito algumas concessões. Uma delas foi ao amigo Dener que era estilista de alta costura e tinha Bulbul como modelo. Em 1969 participou do concurso intitulado O Negro mais Bonito do Brasil, promovido por Dener e o apresentador de televisão Chacrinha. A mídia procurou interpelar Bulbul como uma versão brasileira do galã negro Sidney Poitier que fez sucesso com filmes como *Ao mestre com carinho* (1967) de James Clavell e *Adivinha quem vem para o jantar* (1967) de Stanley Kramer. Ele não gostou da comparação e reagiu. Em entrevista para a revista *O Cruzeiro* declarou: “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.”<sup>4</sup>

No período atuou na produção *República da traição* (1969), de Carlos Ebert. O filme foi censurado pela ditadura. No ano seguinte trabalhou com o dramaturgo Antunes Filho em *Compasso de espera* (1970). Para minha pesquisa de doutorado defendida na Universidade de São Paulo fiz entrevistas com Antunes Filho e Bulbul sobre a realização de *Compasso de espera*, as quais cito em seguida.

Bulbul me declarou que Antunes Filho estava escrevendo o roteiro de *Compasso de espera* e ele lhe relatou uma situação de discriminação que havia passado: “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.”<sup>5</sup>

Já Antunes declarou que a questão negra o interessava desde a infância. No entanto, sendo branco, realizar um filme sobre a vida do negro era um desafio. O apoio de Bulbul foi importante para que se sentisse legitimado para dar seguimento ao roteiro. Ele também foi impactado pelos estudos de relações raciais entre negros e brancos realizados na Universidade de São Paulo alguns anos antes.<sup>6</sup> Declarou sobre *Compasso de espera*:

3. Jornal do Brasil, 23 de março de 1969.

4. *O Cruzeiro*, 16 de outubro de 1969.

5. BULBUL, Zózimo. Entrevista concedida a Noel dos Santos Carvalho. São Paulo, 25 outubro de 2001. Ver CARVALHO, N. S. (2006). Cinema e representação racial - o cinema negro de Zózimo Bulbul, Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. São Paulo, p. 307.

6. Vale observar que o debate racial esteve na agenda das pesquisas acadêmicas desde os anos 1950 através do Projeto Unesco. Em 1951 e 1952 a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco) financiou pesquisas sobre as relações raciais no Brasil. Ver MAIO, Marcos Chor. O Projeto Unesco e a agenda das Ciências Sociais no Brasil dos anos 40 e 50. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 14 no 41, outubro/99. Em 1965 o sociólogo Florestan Fernandes publicou o



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



Cartaz de *Compasso de espera* (Antunes Filho, 1970)

Retomado a história da produção de *Alma no olho*, vale destacar que ele foi produzido com as sobras da produção de *Compasso de espera*. A fotografia foi feita por José Ventura. Depois de finalizado, em 1973, o filme foi enviado para ao Departamento de Polícia Federal do Brasil para receber o certificado de liberação. A polícia desconfiou do conteúdo da obra e Bulbul foi chamado para “explicar”:

---

resultado das suas pesquisas sobre as relações raciais em São Paulo intitulada A integração do negro na sociedade de classes. Ver FERNANDES, F. (1965). *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Civilização Brasileira.

Esse curta-metragem caiu na Polícia Federal, na censura e eu fui chamado na Polícia Federal no Rio. Cheguei numa tarde lá, dormi uma noite, passei outro dia inteiro. Não fui pro xadrez, fiquei numa sala especial e eles queriam saber quem era que tinha me induzido a fazer aquilo, o filme. Eu dizia: ‘Não, ninguém me induziu a nada, foi eu mesmo quem quis fazer (...)’ E aí no segundo dia eu bolei uma história (...). O filme foi liberado e eu chamei um advogado, que não era advogado, era desembargador, foi ele quem me tirou de lá de dentro, o Albino Pinheiro, que foi o mentor da Banda de Ipanema (...)’.<sup>7</sup>

No ano seguinte realizou com a cineasta Vera de Figueiredo as filmagens de *Artesanato do samba* (1974). Sentido-se perseguido deixou o país no mesmo ano. Inicialmente foi para Nova Iorque, em seguida Lisboa e Paris. Voltou ao Brasil em 1977 acompanhado do cineasta nigeriano Ola Balogun. No ano seguinte, trabalhou como ator em *A deusa negra* (1979) do mesmo diretor.

*Alma no olho* teve grande importância na carreira de Bulbul. Foi a sua primeira realização no cinema como produtor e diretor e no qual pôs em prática a experiência obtida no cinema e teatro até aquele momento: fez o roteiro, atuou, dirigiu, produziu e montou o filme. Seus trabalhos seguintes gravitaram em torno do tema racial e da história do negro tal como está posto neste seu primeiro curta-metragem.

Ao mesmo tempo o filme é fruto do seu tempo. Foi realizado em um contexto social e histórico de avanço do movimento negro internacional e da contracultura nos EUA e Europa. Esses movimentos foram absorvidos e irradiados pela indústria cultural e reverberaram por aqui. No entanto a ditadura militar impediu uma maior circulação do filme na época da sua realização. Com o retorno do autoexílio e a abertura democrática o filme circulou em festivais e mostras. Foi exibido em 1977 na VI Jornada de curta-metragem de Salvador e ganhou o Prêmio Embrafilme. Nos anos vindouros, o filme ganhou enorme importância entre cineastas e intelectuais negros interessados em discutir a cultura negra e o cinema.

### **Terceira parte - o papel de *Alma e no olho* na agenda política dos cineastas negros**

A partir dos anos 1990 os movimentos cinematográficos capitaneados por realizadores negros reivindicaram *Alma no Olho* e Zózimo Bulbul como marcos fundadores do cinema negro brasileiro. O cineasta Joel Zito Araújo, idealizador do Manifesto do Recife, reconheceu o legado de Bulbul para o cinema negro brasileiro.

---

7. BULBUL, Zózimo. Entrevista concedida a Noel dos Santos Carvalho. São Paulo, 25 outubro de 2001. Em CARVALHO, Noel dos Santos. Cinema e representação racial - o cinema negro de Zózimo Bulbul, Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. São Paulo, p. 307. 2006.

Para além da beleza física que deu brilho a filmes como *Compasso de Espera* (1973), e telenovelas como *Vidas em Conflito* (1969), e sem deixar que essa beleza se tornasse um empecilho para si, Zózimo Bulbul foi um dos mais persistentes e criativos defensores de uma produção cinematográfica afro-brasileira. Foram traços marcantes do seu legado a rebeldia, a inquietação, a postura pan-africanista e a militância a favor da construção de uma identidade positiva do negro. Zózimo foi pioneiro no cinema assim como Abdias Nascimento foi no teatro.<sup>8</sup>

Na mesma linha os realizadores que criaram o Manifesto Dogma Feijoada - Gênese do Cinema Negro Brasileiro viram em Bulbul a tradução do que entendiam como um cinema negro crítico, cosmopolita e em fase com o cinema moderno praticado nos principais centros da diáspora africana. O que os atraiu para o filme e para a figura de Bulbul foi a abordagem não estereotipada do negro e a postura crítica em relação ao cinema brasileiro e ao movimento negro. O site, Cinema Feijoada, criado para a divulgação das idéias do grupo traz a imagem do cineasta.



Acima, a marca criada para identificar o site Cinema Feijoada. Da esquerda para a direita Ari Candido, Billy Castilho, Daniel Santiago, Jeferson De, Noel Carvalho, Rogerio Moura e Zózimo Bulbul.

Os realizadores(as) contemporâneos tomaram Bulbul e *Alma no olho* como um marcos fundadores do cinema negro brasileiro. Viviane Ferreira, uma das cineastas da nova geração declarou:

...olho muito e bebo muito do cinema de Zózimo Bulbul. Então, pensar numa narrativa espiralada na qual o tempo faz parte e é personagem vivo, presente, fluido na narrativa é olhar também para a forma como Zózimo lidava com a va-

8. Depoimento de Joel Zito Araújo sobre Zózimo Bulbul. *Revista Raça*. São Paulo, 06 de novembro de 2016. Disponível em: <https://revistaraca.com.br/depoimento-de-joel-zito-araujo-sobre-zozimo-bulbul/>

riante tempo nas produções dele. É olhar para *Alma no Olho* e perceber como ele faz ali em pouco mais de 12 minutos um resgate histórico de mais de 500 anos, conseguindo transportar para a audiência e mexer na sensibilidade dela, estando aí a capacidade e a possibilidade de sentir na pele a diferença de cada um daqueles tempos que ele propõe.<sup>9</sup>

Finalmente, vale destacar o papel de Zózimo Bulbul na institucionalização do cinema negro brasileiro. Em 2007, ele e a sua companheira Biza Viana estiveram a frente da criação do Centro Afro Carioca de Cinema (Cacc).

O Cacc realizou entre 2007 e 2017 onze eventos intitulados Encontro de Cinema Negro contendo mostras de filmes, debates, seminários, rodas de conversa e cursos para discutir e refletir sobre o cinema negro brasileiro. No período foram exibidos 305 produções nacionais e 194 internacionais, num total de 499 títulos. Tornou-se o principal fórum para pensar o cinema negro. Segundo Borges & Oliveira (2023: 230):

Se os festivais têm como propósito elaborar uma *cidadania audiovisual*, formando público, produtores e uma cadeia de cinema político, o Encontro de Cinema Negro cumpriu sua função, ao elaborar uma estética antirracista diversa, feita por produtores negros que, no debate multicultural da globalização, enfatizam uma estratégia de diálogo com a diáspora do atlântico negro.

Zózimo Bulbul não tem obra volumosa, dirigiu principalmente curtas-metragens documentais e um longa-metragem, *Abolição*, em 1988. No entanto, seus filmes são políticos e dialogam com ativistas e intelectuais oriundos de parte da população brasileira excluída de papéis protagonistas no audiovisual. Este é um ponto chave, pois muitos realizadores negros o tomam como um símbolo de resistência e luta. *Alma no olho* é para esses formadores de opinião um marco, como destacamos.

Na outra ponta, Bulbul atuou como produtor cultural e pautou no campo do cinema brasileiro a agenda de um cinema negro e político que é projeto acalentado de uma geração de jovens realizadores(as). Esse encontro com a nova geração atualizou a sua presença e obra.

### Referencias bibliográficas

Appiah, K. A. (1997). *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto.

---

9. Hipolito J. (29, abril de 2022) Da Bahia à presidência da SPCine: a nova influente do cinema negro, Viviane Ferreira, *Vertovina*. Disponível em: <https://medium.com/vertovina/da-bahia-%C3%A0-presid%C3%Aancia-da-sp-cine-a-nova-influente-do-cinema-negro-viviane-ferreira-37fb029dff>

- Carvalho, N. S. (2006). Cinema e representação racial – o cinema negro de Zózimo Bulbul, Tese (Doutorado em Sociologia), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. São Paulo, p. 307.
- Carvalho, N. S. (2012). O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro brasileiro. *Revista Crioula*. n.12, São Paulo.
- Borges, R.C.S.; Oliveira, S. S. R. (2022). Centro Afro Carioca de Cinema: a construção de um “quilombo urbano” na cidade do Rio de Janeiro (2007-2017). In: Carvalho, N.S. (2022). Cinema negro brasileiro (pp. 217-232). Campinas, Papirus editorial.
- Couceiro, S. M. (1983). *O negro na televisão de São Paulo: um estudo de relações raciais*. São Paulo: FFLCH-USP.
- Cuttler, J. K. (1999). Rewritten on film: documenting the artist. In: Klotman, P. R., *Struggles for representation – african american documentary film and video*. Bloomington, Indiana University Press.
- Hanchard, M. G. (2001). *Orfeu e o poder: movimento negro no Rio e São Paulo*. Rio de Janeiro: UERJ.
- Neves, D. O. (1968). O cinema de assunto e autor negro no Brasil. *Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição*. Editora Cadernos Brasileiros, ano 10, n. 47, p. 75-81. Rio de Janeiro.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas, Papirus Editorial.
- Nichols, B. (2005). A voz do documentário. In: Ramos F. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo, Senac.
- Rahier, J. M. (1999). Imaginações afrocêntricas da África (por americanos): When black men ruled the word, de L. H. Clegg, e Um príncipe em Nova Iorque, de Eddie Murphy. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 9 (2), p. 51-63. Rio de Janeiro.

## Filmografia

- Abolição* (1988), de Zózimo Bulbul
- Alma no olho* (1973), de Zózimo Bulbul.
- Artesanato do samba* (1974), Zózimo Bulbul e Vera de Figueiredo.
- Compasso de espera* (1970), de Antunes Filho.
- República da traição* (1969), de Carlos Ebert.
- Rio 40 graus* (1964), de Nelson Pereira dos Santos.
- Rio zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos.
- Ao mestre com carinho* (1967), de James Clavell.
- Adivinha quem vem para o jantar* (1967), de Stanley Kramer.
- A deusa negra* (1979), de Ola Balogun.
- Cinco Vezes favela* (1962), de Leon Hirszman, Miguel Borges, Marcos Farias, Joaquim Pedro de Andrade e Carlos Diegues.
- Ganga Zumba* (1964), de Carlos Diegues.
- Grande sertão* (1965), de Geraldo e Renato Santos Pereira.
- El justicero* (1967), de Nelson Pereira dos Santos.

*Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha.  
*Garota de Ipanema* (1967), de Leon Hirszman.  
*O homem nu* (1968), de Roberto Santos.