

RIO DE JANEIRO E SUA HERANÇA AFRICANA: HISTÓRIAS CONTADAS POR ZÓZIMO BULBUL⁴⁰

RIO DE JANEIRO AND ITS AFRICAN HERITAGE: STORIES TOLD BY ZÓZIMO BULBUL

RIO DE JANEIRO ET SON HÉRITAGE AFRICAÏN: RÉCITS DE ZÓZIMO BULBUL

RIO DE JANEIRO Y SU HERENCIA AFRICANA: HISTORIAS CONTADAS POR ZÓZIMO BULBUL

Ana Paula Alves Ribeiro

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Departamento de Formação de Professores e do Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas, Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: Cineasta e precursor do Cinema Negro no Brasil, Zózimo Bulbul constrói arquivos, registra a memória e retira o véu de uma cidade escondida até então, ao mesmo tempo em que aponta suas potencialidades e dilemas. Este artigo tem como objetivo analisar as histórias contadas por Zózimo Bulbul sobre o Rio de Janeiro e sua herança africana, a partir dos seus curtas-metragens produzidos e dirigidos em um período de vinte e cinco anos e antes da criação do *Encontro de Cinema Negro Brasil, África, Caribe e outras diásporas: Aniceto do Império – Em Dia de Alforria?* (1981, 11'), *Pequena África* (2002, 14'), *República Tiradentes* (2005, 36'), *Samba no Trem* (2005, 18') e *Zona Carioca do Porto* (2006, 28').

Palavras-chave: Zózimo Bulbul, cineastas negros, Rio de Janeiro, *Pequena África*, resistência.

ABSTRACT: Filmmaker and predecessor to Black Cinema in Brazil, Zózimo Bulbul not only builds archives, captures memories and unveils a city previously hidden, but also points out its potentialities and dilemmas. This article aims to analyze the stories told by Zózimo Bulbul about Rio de Janeiro and its African heritage, from his short films produced and directed for a period of twenty-five years and before creation of the *Black Cinema Meeting Brazil, Africa, Caribbean and other diasporas*, Brazil's largest black film festival: *Aniceto do Império – Em Dia de Alforria?* (1981, 11'), *Pequena África* (2002, 14'), *República Tiradentes* (2005, 36'), *Samba no Trem* (2005, 18') e *Zona Carioca do Porto* (2006, 28').

Keywords: Zózimo Bulbul, black directors, Rio de Janeiro, *Little Africa*, resistance.

RÉSUMÉ: Cinéaste et précurseur du Cinéma Noir au Brésil, Zózimo Bulbul construit des archives, enregistre la mémoire et dévoile une ville, jusqu'à présent, mystérieuse, en même temps où il signale ses vertus et ses dilemmes. Dans cet article vise à analyser les histoires racontées par Zózimo Bulbul sur Rio de Janeiro et son héritage africain, à partir de ses court-métrages, produits et réalisés dans une période de vingt-cinq ans et avant la création du *Rencontre de Cinéma Noir Brésil Afrique et Caraïbes et autres diasporas: Aniceto do Império – Em dia de alforria* (Aniceto do Império – Le Jour de la Liberté), (1981, 11'), *Pequena África* (Petite Afrique) (2002, 14'), *República Tiradentes* (République Tiradentes) (2005, 36'), *Samba no Trem* (Samba dans le Train) (2005, 18') et *Zona Carioca do Porto* (Quais de Rio) (2006, 28').

Mots-clés: Zózimo Bulbul, cinéastes noirs, Rio de Janeiro, *Petite Afrique*, résistance.

RESUMEN: Cineasta y precursor del cine negro en Brasil, Zózimo Bulbul construye archivos, registra la memoria y retira el velo de una ciudad escondida hasta entonces, al mismo tiempo que apunta sus potencialidades y dilemas. Este artículo tiene como objetivo analizar las historias contadas por Zózimo Bulbul sobre Río de Janeiro y su herencia africana a partir de sus cortometrajes producidos y dirigidos en un período de veinticinco años y antes de la creación del *Encuentro de Cine Negro Brasil, África, Caribe y otras diásporas: Aniceto do Império – Em Dia de Alforria?* (1981, 11'), *Pequena África* (2002, 14'), *República Tiradentes* (2005, 36'), *Samba no Trem* (2005, 18') e *Zona Carioca do Porto* (2006, 28').

Palabras-clave: Zózimo Bulbul, cineastas negros, Río de Janeiro, *Pequeña África*, resistencia.

⁴⁰ Uma versão inicial deste artigo foi apresentada no evento '80 anos de Zózimo e o seu Rio de Cinema, de Memórias e de Heranças Africanas', realizado em 2017 no Memorial Municipal Getúlio Vargas (Rio de Janeiro) e organizado pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul. Agradeço a Biza Vianna e toda equipe do Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul pela acolhida e interlocução e a Priscila Siqueira pela organização do banco de dados da pesquisa 'Múltiplas Cidades: Representações do Rio de Janeiro no Cinema e em outras mídias'.

1. Introdução

Quando você segue a pegada dos mais velhos,
aprende a caminhar como eles.⁴¹

Este artigo tem como objetivo mergulhar nas histórias contadas por Zózimo Bulbul sobre o Rio de Janeiro e sua herança africana. Conhecendo a cidade, suas paisagens e suas personagens e se apropriando dela, ocupando e criando algo novo – um espaço onde pessoas negras possam pensar suas estéticas, filmografias, narrativas e representações –, Zózimo está além da dimensão do *flâneur* (Benjamin, 1991), aquele que se apropria das cidades modernas e da metrópole e, no seu caminhar, percebe as particularidades urbanas. O conceito de narrador – entre o viajante que percorre um mundo e o sábio que escuta o mundo – dialoga com a trajetória de Zózimo. E o Zózimo *griot*, com o seu engajamento com a cidade, com as questões e imagens afro-diaspóricas e com o próprio continente africano, foi sendo construído quando ele era ainda menino, no bairro de Botafogo⁴².

Argumentamos que a família ampliada no cinema negro de Zózimo Bulbul – materializada nos seus filmes e nos Encontros – de certa forma já estava na família nuclear, na sua relação com seus pais, assim como o compromisso e a amizade assumidos com personagens caros desta cidade; e Zózimo era um deles, não percamos de vista. O artigo parte também da necessidade de se debruçar sobre um conjunto pouco estudado de filmes de Zózimo Bulbul, os curtas realizados no Rio de Janeiro, que contemplam a cidade, mas não toda ela. A região central da cidade está privilegiada, assim como Madureira e territórios considerados negros, de resistência, possíveis quilombos urbanos.

Os cinco filmes que compõem esta análise foram realizados em um período de 25 anos, antes da criação do *Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul* e do *Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe e outras diásporas*. São filmes que têm diferentes temporalidades e financiamentos para a sua realização, caminhos diferentes na exibição e circulação, mas têm em comum o fato de serem documentários, de curtas e médias metragens, nos quais o compromisso com o Rio de Janeiro e sua herança africana são evidentes; outra similaridade é que os filmes foram restaurados e lançados em DVD pela Fundação Palmares. *Aniceto do Império – Em Dia de Alforria?* (1981, 11'), *Pequena África* (2002, 14'), *República Tiradentes* (2005, 36') e *Samba no Trem* (2005, 18') são filmes que podem ser encontrados no disco 2 do DVD *O Cinema de Zózimo Bulbul*, viabilizado pelo Ministério da Cultura, por meio da Fundação Palmares. O último filme, *Zona Carioca do Porto* (2006, 28'), está em um DVD patrocinado pela Estapar, Riopark e Concremat, com apoio da Secretaria de Cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

É importante observar que quatro deles são produzidos de 2002 até 2006, dialogando com um Rio de Janeiro muito diferente do Rio do primeiro filme (1981), dentro do mandato duplo do prefeito César Maia (de 2001 a 2008). É neste período que o Centro da Cidade passa por um processo de revitalização – principalmente o entorno da Lapa (cujo corte

⁴¹ Provérbio africano, epígrafe do livro *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves (2006).

⁴² Aqui utilizamos dois conceitos – um europeu (o *flâneur*) e outro africano (o *griot*) – que compõem a identidade fragmentada de um cineasta que viveu na Europa em seu exílio e, ao longo da sua trajetória, encontrou a África por onde passou, tomando-se referência para colegas e jurado e curador em festivais de cinema de países africanos.

urbanístico é dos anos 1990) – que marca o início de uma certa euforia e disputa sobre determinados territórios, como a Zona Portuária, por exemplo. Acredito haver aqui um impulso de registro e documentação de uma cidade que se transforma de maneira singular, a partir dos diálogos (ou sua ausência) entre o urbanismo vigente e os grupos que ocupam os espaços do Centro, principalmente suas ruas.

Circular pela cidade, neste caso, faz toda a diferença. Nas ruas, as impressões compartilhadas com seus amigos, artistas ou não, Zózimo vivencia uma cidade que é retrato de resistência e, de forma mais evidente, da resistência e da memória negras do Rio de Janeiro: frequentadores das gafieiras e dos bailes, sambistas, prostitutas, artistas de rua, companhias de teatro, entre outros. Passante, andarilho, *flâneur* – Zózimo se constitui como observador privilegiado do Rio de Janeiro, mas não de qualquer Rio de Janeiro. Mesmo que circule em uma parte considerável da cidade e não se restrinja à Zona Sul, são as transformações do Centro da Cidade, reconhecido por Zózimo como negro, que ele vai se interessar em filmar, registrar, esquadrihar e, acima de tudo, documentar.

Neste artigo, portanto, furto-me a falar do jovem Zózimo, da sua consolidação no campo artístico e de como outros lugares como São Paulo, a França e diversos países africanos constituíram seu *corpus* cinematográfico. Peço a licença para fazer pontes entre um Rio de Janeiro que ele conheceu na sua infância, os filmes realizados sobre a população e os territórios negros da cidade e a formulação de um encontro de cinema que transforma o Rio de Janeiro anualmente em palco e lugar de sociabilidade do cinema negro.

2. Jorge, nascido em Botafogo, filho de Rita e Sebastião

A família do meu pai era formada por quatorze irmãos e a da minha mãe eram nove irmãos, ao todo eu tinha vinte e três tios e tias espalhados pelo Rio de Janeiro. Nós íamos visitar todos, em lugares diferentes, e a cada lugar era uma novidade, por que um morava no morro, o outro morava na cidade, outro no subúrbio, às vezes dormíamos em suas casas, tinham comidinhas, as conversas, e isso foi me dando uma experiência, eram muitas descobertas. (De & Vianna, 2014: s/p).

Experiência, descobertas, circulação, conversas. Lendo este depoimento do diretor, extraído do livro *Zózimo Bulbul – Uma Alma Carioca*, comecei a imaginar como o andar pelos diversos bairros do Rio de Janeiro, naquele momento cidade-capital, possibilitou um mundo de descobertas entre as suas andanças na infância e juventude. Nascido em Botafogo, em 1937, filho de Rita, cabelereira, e Sebastião, trabalhador do Cais do Porto, Zózimo passa a infância explorando a cidade. No livro acima citado, ficam explícitos os caminhos percorridos por Zózimo. Desde a infância na Zona Sul do Rio, nas brincadeiras de criança, explorando a cidade, e ao longo da sua juventude, já como estudante de internato, Zózimo explora e circula os bairros por onde ele passa. Em sua narrativa, antes de se apresentar como parte desta cidade, ele apresenta seus pais. A mãe, de Campos dos Goytacazes, migra bem jovem para o Rio de Janeiro. O pai, nascido no Rio, acaba por conhecer sua mãe. Ambos jovens, ela com 16 e ele com quase 20. Zózimo nasce quando a mãe está com 17. Separam-se anos depois, e tanto a mãe como o pai manterão constante paixão pela música e pela dança, o samba de gafieira e das escolas de samba, paixão que se refletirá em Zózimo e seus filmes. Assim o cineasta apresenta seus pais:

Ela ia dançar, ia para o Elite. Foi miss Elite várias vezes. Ela dançava muito, mamãe adorava gafieira. Ela não tem tradição em escola de samba. A coisa

dela era baile. Ela adorava baile. Papai ficava entre os bailes e as escolas de samba. Quando entrava nas escolas de samba, ele se perdia. (De & Vianna, 2014: s/p)

A gafeira e as escolas de samba estão presentes nos filmes escolhidos para análise. Sobre as escolas de samba, em *Aniceto do Império - Em Dia de Alforria?*, é a ligação com o Império Serrano e a criação da escola de samba por vários membros da Resistência, sindicato dos trabalhadores do Cais do Porto. Aparecem também em *Zona Carioca do Porto*, assim como em *Samba no Trem*, no qual membros das escolas de samba são personagens.

Meu pai, filho de ex-escravo, teve sua oportunidade de trabalho, foi trabalhar no cais do porto carregar peso, eu saía daqui de bonde com ele e ia até a Praça Mauá, ele botava na cabeça e nas costas o que tinha que sair e chegava ao Brasil. (De & Vianna, 2014: s/p)

Já a gafeira, paixão da mãe, está presente de forma mais evidente em *República Tiradentes*, em que Zózimo não apenas documenta os territórios de resistência, como faz uma reflexão sobre a questão da presença negra no entorno de um Centro da Cidade que se modifica de forma constante. Aliás, no filme, a gafeira, mais do que estar presente, é a personagem principal. É da Zona Sul ele vê o Rio, não é da favela, não é do subúrbio. Nascer e circular pela cidade a partir de Botafogo provavelmente possibilitou a Zózimo olhar a cidade de um outro lugar. Mas que lugar é esse? E sobre a cidade de Zózimo Bulbul: que cidade é essa?

3. Territórios negros no Rio de Janeiro

Em um artigo sobre territórios negros, Rachel Rolnik (1989) nos apontava as ambiguidades trazidas dentro da definição dos territórios negros. Se por um lado temos historicamente uma marginalização e estigmatização destes territórios, por outro percebemos a construção de singularidades e a elaboração de um repertório comum. Trago a definição de Raquel Rolnik (1989) sobre territórios negros urbanos pelas delimitações que ela apresenta e que podem ser reconhecidas nos filmes de Bulbul. Apresentando São Paulo e o Rio de Janeiro e seus territórios étnicos, a emergência do conceito de cidade aparece de forma evidente quando entendemos que as cidades – e as cidades negras –, durante o período da escravidão e no pós-abolição, possuíam uma rede de socialização e sobrevivência que ao longo do tempo representou uma alternativa concreta à senzala. Nas cidades encontramos as ruas e os mercados como um território negro constituído a partir da possibilidade de circulação dos negros, de ocupação de postos nestes espaços e de suas estratégias de resistência. Mais especificamente as ruas do Centro, elas se constituem nestes territórios: espaços das irmandades religiosas, terreiros de samba, de candomblé, de jongo são possíveis espaços negros que atravessam as histórias das cidades.

Ainda cotejando os territórios étnicos do Rio de Janeiro e de São Paulo, Rolnik (1989) aponta que, comparada a São Paulo, a cidade do Rio de Janeiro sofre “ataques mais drásticos e violentos” em termos de reformas urbanas e operações de limpeza. Aqui, para pensar a constituição dos subúrbios a partir dos deslocamentos do Centro da Cidade para essas regiões no período de reformas urbanas do prefeito Pereira Passos, aponto que

Tanto Velloso (1990) quanto Rolnik (1989) afirmam que não existia espaço para a “Pequena África”, na “Europa Possível” do prefeito Pereira Passos

(1904). Se no texto de Rolnik, a autora constrói esta impossibilidade dentro da perspectiva de que as intervenções do poder público no espaço afetam em muito os negros habitantes desses locais, e que a outra face desta intervenção seria distanciando as populações negras e pobres, deliberadamente dos centros urbanos. Velloso trabalha com este dado efeito da reforma de modo mais sutil. O espaço, para Velloso, configura-se não apenas no sentido territorial, mas na construção de culturas e práticas sociais bem definidas. Ao se criar uma base baiana e negra nas proximidades do centro do Rio de Janeiro, com a junção do trabalho e do lazer, da musicalidade e da religiosidade, quebra-se a estrutura espaço /tempo do capital -industrial, cria-se uma outra rede de solidariedade e sociabilidade que centraliza as já existentes nos subúrbios habitados pelos negros cariocas poucas vezes analisadas pela história, além de circunscrever um espaço perto do coração econômico e político da cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. Neste sentido, o afastamento da população pobre e negra do centro da cidade e a (re) estruturação de sua rede pode ser entendida como ponto de partida para tais transformações (Ribeiro, 2003: 36-37).

O argumento gira em torno dos encontros gerados pela sociabilidade nos espaços, por meio do lazer, da música, da religiosidade, do trabalho, que não apenas se deslocam com as pessoas neste processo de ocupação de outras áreas da cidade, mas como, em alguns territórios – principalmente aqueles considerados negros –, continuam a ser conhecidos e significados por meio do axé que emana deles, como é o caso dos bairros que compõem a Zona Portuária, da própria Pequena África ou dos bairros da região da Grande Madureira.

Entre os anos 2000 e 2010, com a revitalização da Zona Portuária e as disputas entre os diversos grupos de moradores sobre os patrimônios, o espaço que estava em significativa transformação desde os anos 1980, passa a contar com mais pesquisas e um aumento significativo nas referências sobre a região. Destaco o *Guia Patrimonial da Pequena África*, pesquisa organizada pelo jornalista Carlos Nobre e publicada em 2014. A partir do patrimônio material como bairros, praças, becos, bustos, monumentos, museus, instituições, entidades, entre outras presenças consideradas representativas e expressivas da paisagem urbana carioca, Nobre (2014) aponta para a ampla presença dos negros na cidade e as contribuições das culturas negras nas áreas urbanas. Destaco também o *Roteiro da Herança Africana no Rio de Janeiro*, organizado pelo fotógrafo e antropólogo Milton Guran e publicado pela Casa da Palavra em 2018. A obra apresenta, por meio de textos de especialistas, territórios de ontem e de hoje da cidade, o patrimônio imaterial que compõe nossa cultura – a capoeira, o jongo, os terreiros e seus povos – e algumas de suas instituições como, por exemplo, o Instituto dos Pretos Novos, ou mesmo os territórios da chamada Pequena África como a Pedra do Sal, a Praça da Harmonia ou o Cais do Valongo.

Aqui, mesmo pensando nas disputas existentes nesta parte da cidade, entre os vários grupos de moradores e suas origens (Guimarães, 2014), Zózimo parte de uma posição. Seu compromisso é refletir e registrar, a partir de um olhar negro, os territórios que compõem uma determinada área da cidade ocupada prioritariamente na resistência por negras e negros e, a partir desta posição, transformar o invisível em visível, trazer para o debate as singularidades e o comum nestes territórios de existência negra.

A partir dos cinco curtas/documentários sobre estes territórios negros, pensei em quatro localidades a serem exploradas nas reflexões sobre filmes, sem um esgotamento ou um fechamento nelas mesmas. A primeira, o Cais do Porto / Zona Portuária. Aqui, o

Samba e a Estiva aparecem como espaços de resistências e pertencimentos em dois filmes: *Aniceto do Império – Em Dia de Alforria?* e *Zona Carioca do Porto*. Madureira aparece como uma segunda localidade, dialogando com o Cais: a estiva, os arrumadores e seus sindicatos, assim como o samba e os trânsitos e trocas possibilitados por ele estão nos filmes *Aniceto do Império – Em Dia de Alforria?*, *Samba no Trem* e *Zona Carioca do Porto*. A Pequena África (Praça XI / Central / Gamboa / Saúde / Santo Cristo / Providência), com sua complexidade, está registrada de maneiras distintas nos filmes *Pequena África* e *Zona Carioca do Porto*. E a Praça Tiradentes – entendida como um espaço de circulação dos negros, dos encontros, da felicidade, da resistência e da ocupação, do samba de gafieira, sua dança e seus clubes, da prostituição e da malandragem – está registrada no filme *República Tiradentes*.

4. Histórias contadas em cinco filmes

Vamos empretecer esta cidade! Eu quero com este projeto que a população se reconheça, se espelhe e venha para a reflexão. Foi por aqui que os africanos chegaram neste país, nessa cidade, para transformar o Rio de Janeiro em capital. Nós temos uma história, que precisa ser contada. Uma trajetória que vai muito além da escravidão. Estou contente. É muito importante a nossa presença, no Porto Maravilha, no momento em que a Prefeitura está revitalizando este espaço. Obrigado e Axé a todos! (Bulbul, 2012).

Os cinco filmes que compõem esta reflexão podem ser encontrados, como falamos anteriormente, no DVD *O Cinema de Zózimo Bulbul*. Em entrevista nos extras, Ruth Pinheiro pontua o momento rico que estávamos vivendo (anos 2000) como um marcador de políticas afirmativas que possibilitaram, via Ministério da Cultura e Fundação Palmares, a divulgação da obra de Bulbul como parte de um projeto maior: a difusão da história africana e afro-brasileira⁴³.

Aqui, analisar os filmes de Zózimo Bulbul nos abre para inúmeras possibilidades analíticas. Em um primeiro momento, é entender que as histórias contadas por Zózimo são possibilidades de se conhecer um Rio de Janeiro, e uma cultura afro-carioca, a partir do registro em filmes. É também entender o que Rosane Borges (2019), ao refletir sobre a obra de bell hooks, aponta como uma maneira de “(re)inventar um mundo possível, numa perspectiva estética, ética e política” (Borges, 2019: 11). Borges trazendo bell hooks coloca que

ao apontar o caráter traumático da experiência colonial, realçando o laço indissolúvel entre dominação e representação [...] nos oferece outro lugar, o lugar dos gestos da desobediência, da atitude revolucionária, para laborarmos em prol da emergência de outras ordens de representação que supõem a adoção de outros olhares (Borges, 2019: 12).

O que Zózimo propõe nestes e em outros filmes, como *Alma no Olho* (1975) e *Abolição* (1988), são mais do que novos olhares, são olhares “de dentro”, a partir do registro, da memória e da autorrepresentação, sobre as condições dos negros no Brasil, sua corporalidade, seus espaços de resistência e os desdobramentos do pós-abolição para a população negra. É também o que Stuart Hall considerou como um tipo de contestação de um regime racializado de representação (Hall, 2016). Ainda com Hall, entendendo que

⁴³ A Lei 10639/2003, que implementa História da África e Cultura Africana e Afro-Brasileira nos currículos do ensino básico, vai modificar, enquanto política pública, a difusão de trabalhos deste porte e alavancar uma discussão sobre política de ação afirmativa, de identidade e representatividade.

o campo da representação não é um campo estático, Zózimo busca documentar e trazer complexidade ao que é ser negro e as experiências deste ser negro no Rio de Janeiro. Um exemplo é o argumento de que os negros continuam expropriados mesmo no processo de pós-abolição. Embora ela se consolide juridicamente, na prática a estrutura racista brasileira ainda impossibilita as chances de crescimento dos negros, conforma a população negra a uma estrutura violenta e consolida imagens estereotipadas em suas artes. Ao documentar a cidade, a arte e o patrimônio afro-carioca, ela recusa estas imagens estereotipadas e as ressignifica positivamente, a partir da chave da herança africana.

Os cinco filmes escolhidos para este artigo costuram uma certa percepção da cidade, em uma circularidade de argumentos que se consolida como uma tese: a cidade é negra, mas os espaços dos negros nesta cidade são de resistência. Aqui, a ancestralidade e o povo da (na) rua são fundamentais para entendermos estas muitas histórias contadas por Zózimo Bulbul.

4.1. 1981: *Aniceto do Império – Em Dia de Alforria?*

*Velho Justiniano,
por que choras,
Se esforça para conter,
o teu pranto,
Não posso senhor,
eu não posso senhor,
Sou africano
Sofri muito desencantos,
Vocês me aconselham,
ignorando,
meus ancestrais,
sofreram por demais,
com ferro em brasa
os marcaram
como animais,
até orelha
deceparam dos meus pais (...)
(Silva, n.d.).*

Um senhor sobe as ruas do morro, vestindo calça cáqui e camisa branca, alinhado como um bom sambista. É Aniceto do Império, nascido no bairro do Estácio, que ganha visibilidade por meio da Escola de Samba Império Serrano e que, no seu caminhar, apresenta o lugar: “Como está, tudo bem? Salve a Serrinha. Hoje é Império Serrano. Aqui foi fundado o Império Serrano, o maior grêmio de Madureira”.

Morro da Serrinha, localizado entre Madureira e Vaz Lobo. A câmera faz um movimento panorâmico de modo a nos apresentar não o morro, mas os bairros ao fundo, a partir do olhar de quem já está lá: Madureira (que vemos), Turiaçu, Rocha Miranda (que sabemos estarem além de Madureira). Não é apenas a paisagem que é apresentada ali, e sim tudo que ela significa: “tradição”, “criatividade”, “resistência” e os moradores do morro, personagens fundamentais na história do samba carioca e da sua sociabilidade: Etelvina

de Oliveira⁴⁴, Eulália de Oliveira (Eulália do Nascimento, a tia Eulália, cuja casa viu nascer a escola de samba Império Serrano) e, ao lado de Aniceto, Sebastião Molequinho⁴⁵.

Nesta primeira parte do filme, ao se apresentar e ao apresentar outros baluartes, Aniceto reconhece a gênese do Império Serrano e a escola como um elo entre o que significa Madureira e o que significa o Cais do Porto: locais de resistência negra. É entre o samba e o Cais do Porto que Aniceto de Menezes e Silva Jr. (1912-1993) habita. Compositor, estivador (onde trabalha de 1941 a 1972), líder do Sindicato dos Arrumadores, devoto das almas benditas, mestre Aniceto habita estes espaços que acompanhamos.

O filme apresenta três tipos de construção das imagens para entendermos o papel de Aniceto na resistência, no samba e nos espaços das cidades. Identifico como o primeiro o olhar de Zózimo sobre Aniceto e seus registros/depoimentos, seja apresentando a Serrinha e seus moradores, seja refletindo sobre o Cais do Porto, sua inserção política onde a resistência (categoria profissional) - por carregar o peso das cargas na cabeça, sem carrinhos e sem condições dignas de trabalho (Rosa, 2017) – ou a resistência – dos homens negros e pobres terem construído possibilidades de trabalho, sobrevivência e inserção política a partir do trabalho no período pós-abolição. Emblemática é a cena em que mestre Aniceto está no Cais do Porto e aparece em primeiro plano, do lado esquerdo, com o navio Palmares ao fundo, do lado direito.

O segundo tipo de construção são as imagens em preto e branco – principalmente dos momentos de Aniceto na quadra do Império e no sindicato. Elas marcam uma certa suspensão de um tempo, eternizando a existência do sambista a partir das fotografias, assim como documentam sua presença no Império Serrano, tudo sob os olhos de São Jorge, patrono da escola de samba e santo de devoção de muitos sambistas. Aqui, o recurso da fotografia pode ser lido como uma possibilidade de restituição de imagens dos negros brasileiros, historicamente feitas por um olhar branco e com poucos registros, trazendo a importância e a visibilidade do mestre Aniceto como alguém que ganha uma dupla documentação: a das fotografias e a do próprio filme. O contato com outros trabalhadores da estiva também é documentado a partir desta ótica.

O terceiro tipo são as imagens dos shows. Pontuais, elas apresentam a vida do compositor de partido alto após a aposentadoria e um reconhecimento do seu papel na cultura afro-brasileira. Ao cantar “Velho Justiniano”, Zózimo enquadra o corpo de Aniceto dançando e cantando no palco por mais de um minuto e depois nos apresenta o coro, os músicos e o reconhecimento do público, com aplausos e saudações ao final do show. Aqui, como diria o próprio Aniceto, “Deus fala pela boca do povo”.

Em artigo publicado no *site* do FICINE – Fórum Itinerante de Cinema Negro, Fábio Rosa (2017) aponta que

A história dos negros em *Aniceto do Império* é elaborada pela musicalidade do sambista que se mescla à memória esquecida das grandes personalidades da agremiação de Madureira e do Morro da Serrinha. Ao relembrar a história dos

⁴⁴ Esposa de Francisco Zacarias de Oliveira, mãe de dez filhos entre os quais Sebastião Molequinho, Eulália do Nascimento e Maria da Glória, a tia Maria do Jongu.

⁴⁵ Sebastião Molequinho (Sebastião Oliveira, 1920-2014), compositor e fundador do Império Serrano, irmão de Eulália do Nascimento e tia Maria do Jongu.

homens e mulheres, o sambista se posiciona a favor daqueles que contribuíram para que ele pudesse ter referências de lideranças. Com isso, Aniceto estabelece diálogos em que o protagonismo negro apresenta uma nova perspectiva em que a matriz branca não é o fio condutor dos espaços ocupados pelo sambista.

A proposta de Zózimo Bulbul é interessante a partir do momento em que o discurso do fundador da agremiação de Madureira cria uma série de resistências que se dão por meio de novos posicionamentos políticos em que há demandas da própria população negra. Para a sociedade em geral, compor ou cantar um samba é uma simbologia da identidade nacional. Para Aniceto e seus companheiros, é um lamento para que não se esqueçam das opressões que ele e seus companheiros ainda sofriam. Se a liderança no Sindicato dos Estivadores do Rio de Janeiro é por melhores condições de trabalho, também Aniceto reivindicava por direitos para aqueles que historicamente não tiveram oportunidades no mercado formal (Rosa, 2017).

Dedicado aos quilombolas mortos e vivos, o documentário faz uma analogia com os quilombos. Seria a Serrinha um quilombo urbano? Seriam os sindicatos do Cais do Porto, o Sindicato dos Arrumadores e a Resistência, por exemplo, outros espaços quilombolas, significando resistência? Para Rosa, seria um quilombo contemporâneo e

[...] isso modifica a lógica de concepção de uma escola de samba que é narrada simplesmente por um entretenimento cultural. Na voz do fundador da agremiação verde e branca, o cineasta nos faz pensar que apropriar-se de um espaço, reconhecê-lo e estabelecer discursos que em um primeiro momento traz referências e até exaltações pode condicionar para a luta de territórios construídos e pensados na perspectiva negra. (Rosa, 2017).

Retomarei a ideia de quilombo urbano já prenunciada em *Aniceto do Império* ao compartilhar reflexões sobre *Zona Carioca do Porto*. Por ora, aponto que colaboradores constantes de Zózimo em seus filmes citam *Aniceto do Império – Em Dia de Alforria?* como um filme essencial para entender a cultura afro-brasileira e um compromisso com o “resgate do seu povo” (segundo Severino Dadá, montador, aponta nos extras do DVD) e com a questão racial no Brasil (como aponta Alexandre Tadeu, assistente de produção).

4.2. 2002: *Pequena África*

Pequena África apresenta a Praça XI, a Central do Brasil, Gamboa, Saúde e bairro de Santo Cristo hoje, e que eram conhecidos nos idos de 1850 até 1920 como “Pequena África”, por terem sido locais habitados por escravos alforriados no período imperial e depois deste. (Sinopse do filme).

Pequena África se inicia com um lamento bonito ao fundo. É “Cordeiro de Nanã” cantada baixinha, como uma cantiga de ninar, apresentando a fachada de uma igreja. É a Igreja de Sant’Ana, hoje localizada na Rua de Santana, região da Praça XI; esta mesma Sant’Ana por vezes sincretizada com Nanã, a Orixá ligada aos espíritos ancestrais. É a Igreja de Sant’Ana que remonta ao período imperial e à formação de irmandade negra do mesmo nome. Durante um minuto, primeiro em plano aberto, levando-nos a reconhecer essa região da cidade e depois os detalhes externos da igreja, a câmera nos apresenta o início da região que será conhecida na virada do século XIX para o XX como Pequena África e hoje ressignificada e ampliada espacialmente.

A cantiga de ninar nos apresenta a um menino jogando bola na frente de um muro e de uma casa antiga. Ele será um de nossos condutores por este percurso e já aponta, em um primeiro momento, que estamos no final dos 1800 e início dos 1900 onde morava parte

da população ex-escravizada. Estamos na casa de Tia Jurema e, sentado no sofá e atento, nosso jovem narrador escuta as histórias antigas dos antepassados da Tia Jurema. São memórias das festas e dos encontros entre familiares e vizinhos, de uma vida comunal pontuada pelo trabalho, alimento e religiosidade. Aqui, como já apontamos, a territorialidade física se intensifica e faz sentido pela energia que dela emana, pela união entre seus membros. Mas que territórios são estes?

É a Praça XI, o Morro da Conceição, mas também a Pedra do Sal. É agora nossa narradora, que apresenta o local como de festa e encontro e que aparece de forma contínua descendo as escadas do Jardim Suspenso do Valongo⁴⁶. Vemos uma construção antiga, em decadência, e um encontro entre jovens: a menina, mais velha, senta-se um pouco acima do rapaz, mais jovem, e começa a contar onde estão. Ela diz que estão perto da casa da engorda, que era para onde os africanos doentes iam para se recuperar. Perto também do Cais do Valongo, para onde eram levados para serem vendidos no mercado de escravizados. A memória é transmitida de geração a geração pelas mulheres – Tia Jurema e a pequena narradora –, e vamos encontrar uma terceira, Mercedes Guimarães, do Instituto dos Pretos Novos, na Gamboa. “Aqui era o cemitério dos escravos?”, pergunta a menina. “Sim, dos pretos novos”, Mercedes responde. E conta para a menina que ali foram enterrados mais de dez mil escravizados no período de 1730-1835/1838.

Sentada em um terreno com pouca vegetação e que parece antigo, embaixo de uma faixa onde podemos ler *Cemitério dos Pretos Novos da Gamboa – Aqui começa uma nova história*, Mercedes explica que, em fevereiro de 1996, durante uma reforma estrutural e de ampliação da sua casa, descobrem-se ossadas humanas, e ela aciona as autoridades competentes para entender melhor a história. Junto ao seu marido, assume o compromisso com os pretos novos ao criar o Instituto Pretos Novos.

A história de escravizados não se encerra nas suas mortes. A história oral promove um encontro entre um narrador mais velho, como um antigo morador que anda pelo morro para perguntar e ouvir sobre a constituição daquele espaço. Morro da Providência. Sabemos disso, pois é a favela mais antiga do Brasil. Conversando com um senhor que ali chegou em 1949, entendemos como os ex-escravizados viviam e constituíram novas formas de habitar. Primeiro morro habitado pelos negros da cidade, o lugar ao longo do tempo fica desvalorizado: em uma conversa entre os três – jovem narrador, jovem narradora e narrador mais velho –, a ausência de memória e o desconhecimento da história da cidade são apontadas como causas do descaso do poder público.

Em uma conversa, o menino (e um dos narradores) diz que ali, por fazer parte da Pequena África, deveria ser um ponto turístico. Parece amanhecer. A partir da Central do Brasil, um *take* panorâmico nos apresenta o Centro da Cidade e suas luzes, o Morro da Providência ao fundo. É um cartão postal e, sim, deveria ser um ponto turístico. Zózimo privilegia espaços que ainda hoje passam por transformações: o Instituto dos Pretos Novos hoje está ameaçado de fechamento pela ausência de financiamento do poder público municipal. A Providência hoje tem galeria de arte urbana a céu aberto, turismo

⁴⁶ Localizado em uma das encostas do Morro da Conceição, o jardim foi planejado pelo paisagista Luis Reis, em 1906, dentro do contexto das reformas urbanas do prefeito Pereira Passos. No início dos anos 2010, foi restaurado como parte do projeto de revitalização da Zona Portuária.

local, porém continua a sofrer com a falta de estrutura urbana e com a violência policial. E a Pequena África acabou virando de fato um ponto turístico⁴⁷.

4.3. 2005: *Samba no Trem*

O Trem do Samba foi criado pelo cantor e compositor Marquinhos de Oswaldo Cruz em 1991, e essa iniciativa se dá a partir da memória coletiva de um Paulo da Portela, pioneiro das escolas de samba, nos vagões que partiam da Central do Brasil diariamente para os subúrbios, levando os trabalhadores de volta aos seus lares e tudo que eles compartilhavam: sociabilidade, música, composições, parcerias. A saída do Centro em um processo de povoamento do que hoje conhecemos como subúrbio e Zona Oeste (antes entendida como a Zona Rural da cidade) se dá no mesmo movimento de pensarmos a formação de outros territórios negros, para além daqueles já reconhecidos no Centro do Rio de Janeiro.

Com algumas alterações ao longo dos anos, o trem se organiza para sair da Central do Brasil dia 2 de dezembro, Dia Nacional do Samba, em direção a Oswaldo Cruz, o bairro da Portela e do próprio Paulo. Em cada vagão há uma roda de samba diferente ou uma escola de samba, e as pessoas seguem sambando e cantando ao longo do percurso. A festa não termina na viagem. Ela se espalha pelo bairro, no entorno da linha do trem, nos quintais e palcos montados, transformando a paisagem da Grande Madureira e fazendo deste dia um momento de resistência de uma política cultural que se faz na rua e na festa.

Samba é uma paixão de menino de Zózimo. Em entrevista a Luiz Carlos Azedo, Joel Zito Araújo e Renata Moreira Lima, no programa da TV Brasil 3a1 (2011), em um determinado momento Zózimo pergunta aos entrevistadores, em um diálogo sobre ritmos brasileiros:

Vocês sabem o que é escola de samba? Algum de vocês já desfilou em escolas de samba? [Bate no peito e responde a própria pergunta, apontando como as Escolas de Samba eram algo caro para ele] [...]. Eu já desfilei. Escola de samba é minha paixão de garoto [...]. Eu fui saber a receita do Rio de Janeiro em 3 dias de Carnaval e é muito grande [...]. Os desfiles das escolas de samba são feitos por quem? A comunidade negra, da periferia e do morro. E não sobra nada para a gente. (Bulbul, 2011a).

Aqui, o “não sobrar nada para a gente” é interpretado como uma possibilidade de se retomar os espaços de poder do samba e entender que este é uma resistência do povo negro carioca. O filme, por si mesmo, faz parte deste processo.

Dedicado a todos os sambistas e à memória de Paulo da Portela, o documentário entende o samba como “a mais genuína expressão cultural carioca”, e é nesta medida que Zózimo Bulbul conecta Centro da Cidade e Oswaldo Cruz, não com ênfase nos territórios, e sim na sociabilidade em trânsito, no evento que junta pessoas de diversas áreas da

⁴⁷ Hoje são inúmeros os trabalhos e pesquisas realizados na e sobre a Pequena África, assim como na Zona Portuária. Em reportagem no jornal *O Globo*, Geraldo Ribeiro (2017) apresenta projetos e circuitos fomentados a partir do reconhecimento do Cais do Valongo pela UNESCO como Patrimônio Mundial Cultural. O autor aborda as ambiguidades da localidade, que, embora atraia turistas e moradores da cidade em busca da história, sofre com o desinvestimento do próprio poder municipal, que não garante condições básicas para o incremento turístico.

cidade e diferentes escolas e rodas de samba, na presença dos negros na cidade, dos negros que inventam esta cidade.

Finalizado em 2005, o filme tem suas filmagens realizadas em 1999, 2000 e 2003 e, como documento do evento, é montado a partir dos depoimentos dos sambistas sobre o significado do samba e do próprio Trem do Samba, assim como a partir do registro das diversas rodas, tanto as da Central do Brasil como as dos vagões e dos palcos montados no bairro de Oswaldo Cruz.

A partir de *Samba no Trem*, temos um novo movimento, que é o de Zózimo se assumir como parte do filme, aparecendo em cena. Ele é diretor, ele é personagem, é um amigo querido que encontra as pessoas e conversa com elas sobre o significado da festa, ele faz parte da festa e é um pouco dela. Saindo de Oswaldo Cruz para a Central do Brasil, os bairros que compõem a paisagem do subúrbio carioca vão passando pela janela, alternando com imagens dos passageiros em suas viagens. Ali, Zózimo aparece na janela, observando a paisagem.

Aqui não vou esgotar o filme a partir dos seus enquadramentos ou das questões estéticas. *Samba no Trem* se distancia um pouco dos outros filmes de Zózimo por se colocar como algo que de início é apontado na sinopse: um documento, mas um documento da memória afro-carioca a partir do samba. Durante os três anos de registros do Trem do Samba, a Central do Brasil se estabelece como ponto de referência, da festa e da filmagem. Em algum momento, Zózimo faz o caminho de volta para Oswaldo Cruz dentro do trem, mas é na Central que a festa começa. Nas palavras de Jair do Cavaco, integrante da Velha Guarda da Portela, era dali que saía o trem da farra, no qual as pessoas iam “cantando samba, namorando, dançando, pintando os canecos”. Esta era a rotina do trabalhador que voltava no trem das 18h04min, como Paulo da Portela o fazia. Para Monarco, também integrante da Velha Guarda da Portela, a Central seria o lugar ideal para festejar o samba, não em lugares caros, como o Copacabana Palace: “o samba é pé no chão, e o sambista é humilde, não tem dinheiro [...]”.

Entre a Central, o trem e seus vagões lotados, e uma Oswaldo Cruz que se mostra do alto da plataforma apinhada, os sambistas mais velhos e os mais jovens, mulheres e homens, anônimos e famosos vão nos apontando que o samba ali não agoniza, tampouco morre, para lembrar um trecho do samba de Nelson Sargento. O próprio está ali na festa, assim como tia Surica, Beth Carvalho, Xangô da Mangueira, Ivan Milanês, Teresa Cristina, Paulinho da Viola, Luís Felipe de Lima, Walter Alfaiate, Luiz Carlos da Vila e o próprio Marquinhos de Oswaldo Cruz, entre inúmeros outros músicos não registrados por Zózimo nos créditos do filme ou entre os que vão se apresentando ao longo da noite.

O discurso da importância do samba e sua afirmação como resistência se faz presente. Xangô da Mangueira nos conta que “antes o samba era proibido e que hoje a gente coloca o rosto na janela, que ele estava ali por uma continuidade, para que o sambista tivesse mais um pouco de felicidade”. Ivan Milanês afirma que “luta por uma causa que é nossa”. Para Walter Alfaiate, “nós não podemos perder espaço para ninguém [...]. Eu sou um soldado defendendo a tese do nosso samba brasileiro.”

Marquinhos de Oswaldo Cruz, no palco montado no bairro que ele carrega no nome, fala ao público sobre tradição, sobre oralidade. E que os pagodes e rodas de samba, assim

como as escolas, só se instituíram, pois era um com o outro, reafirmando o aspecto comunal e de comunhão do samba. E ele afirma: “A festa é popular. A festa é do Povo”.

Antes de passar para o próximo filme, não gostaria de perder um ponto. José Carlos Ashebeg, que trabalhou com Zózimo em *Pequena África* e *Samba no Trem*, diz agradecer muito ao diretor pelos aprendizados raros que a oportunidade de fazer com ele estes dois filmes proporcionou; diz que Zózimo aliava técnica com uma intuição sábia, expressa na forma como lidava com equipe e a delicadeza com a qual conduzia as entrevistas e a fotografia. Luiz Rosemberg, que conheceu Zózimo no Centro Popular de Cultura, da União Nacional de Estudantes (CPC da UNE), aponta que o diretor não fechava com o discurso político tradicional, ele ia além, e era este além que todo mundo precisava para ser feliz⁴⁸.

Sobre a primeira afirmação, sobre a técnica, a intuição e a delicadeza, os diversos ângulos das diversas rodas de samba, das mais amadoras às mais profissionais são exemplos. Uma das imagens preciosas do filme é uma roda de samba filmada de cima e como a corporalidade negra se constitui naquele quadro. Outras imagens da arte do samba e sua dança também nos são apresentadas: o bailar da porta-bandeira e do mestre-sala, as pessoas dançando na plataforma, crianças felizes acenando pela janela do trem, as mãos dos ritmistas em contato com seus instrumentos, os pés em compasso com as músicas.

A poesia de sambas como “O Show Tem Que Continuar” (Luiz Carlos da Vila), “A Luz do Vencedor” (Candeia), “Tendência” (Dona Ivone Lara), entre tantos outros que correm cantos, shows, rodas, mostram um lado lúdico do samba sem perder de vista a sua existência política. Uma das cenas mais bonitas é a de Zózimo cantando um samba, lembrando muito da emoção que ele expressa na entrevista para o programa 3a1, quando ele fala do samba, das escolas de samba e da sua paixão de menino. Em *Samba no Trem*, reafirmo, como Rosemberg no parágrafo acima, que Zózimo vai além e que é este além que todo mundo precisa para ser feliz.

4.4. 2005: República Tiradentes

República Tiradentes é uma homenagem à origem das gafeiras. Poderia ser também uma homenagem às ruas, suas esquinas, suas praças, locais em que a sociabilidade e o conflito dividem fronteiras tênues. O nosso mestre de cerimônia neste filme – dançarino de gafeira e malandro, com seu terno branco, camisa social vermelha e chapéu – apresenta a Praça Tiradentes como palco da alegria e da felicidade. A Praça Tiradentes, como o filme afirma, é como uma daquelas ruas tão antigas, que dá para contar a história inteira de uma cidade a partir dela. Não sem razão. Antigo Largo do Rocio, onde primeiro chegaram os ciganos e depois ‘a negrada’, é também um daqueles lugares que tem alma.

Em *República Tiradentes*, o filme se inicia com um plano aberto nos mostrando um campo com árvores e vegetação farta. Aos poucos vai entrando no enquadramento um grupo, mulheres e homens mais jovens, com uma senhora mais velha com turbante, todos de branco, cantando. É o Jongo da Serrinha, que vem abrir a roda com suas cantigas, rememorando os cantos de trabalho, dando bom dia e as ocupando praças e ruas.

⁴⁸ As entrevistas podem ser encontradas no DVD *O Cinema de Zózimo Bulbul*.

Apresentando a praça, por outro lado, temos o jornalista Rubem Confete cantando, com a sua voz grave, o samba-enredo do G.R.E.S. Império Serrano de 1949, Exaltação a Tiradentes.

Em outro momento, logo no início do filme, a noite na Praça Tiradentes e a gafeira estão presentes, assim como o jongo - canto de trabalho dos escravizados nas lavouras - e a história do Brasil cantada em um samba-enredo dos anos 1940. Jongo, samba-enredo e samba de gafeira: três possibilidades rítmicas da afro-diáspora que se constituem ao longo do filme.

Carmen Luz, bailarina, atriz, cineasta e curadora, pensando nas ruas e na especificidade da Praça Tiradentes, diz que a rua remete a encontros, dança, divertimento, liberdade, confraternização, perigo, e que pensar a Praça Tiradentes é também pensar no perigo, pois onde tem confraternização tem perigo, tem o perigo do encontro, do que não se espera. Tem o lado romântico, o lado da malandragem. Mas tem também exclusão. Carmen está sentada na escadaria de uma edificação no entorno da Praça Tiradentes e do Largo de São Francisco. Ali, o que as câmeras não apontam é que, neste processo de exclusão, há grupos de pessoas que fazem daquele espaço o seu lar, pela ausência de moradia; são momentos em que a exclusão aparece. Nem tudo pode ser explicado apenas pela ótica romântica, e esta é uma das ambiguidades trazidas pela rua.

Este filme chama a atenção pela presença de grupos e pessoas que dialogam com Zózimo para construir o que seria a Praça Tiradentes: Sebastiana Arruda falando das irmandades (principalmente a de São Benedito); os frequentadores do bilhar tradicional localizado na praça; Gabriela Leite falando da prostituição na Praça Tiradentes, das disputas pelos espaços da cidade e de como o poder público trata os corpos femininos que estão nas ruas da cidade; Anilza Leone trazendo a perspectiva do teatro de revista; Hilton Cobra, o Cobrinha, pontuando a importância das ruas e da cosmologia afro-brasileira na figura de Exu, o Orixá das ruas e dos caminhos. Dialogando com Cobrinha, temos também Muniz Sodré, que nos explica que há vários Exus guardando a porteira das praças e que na Praça Tiradentes isso não é diferente. Segundo o sociólogo, essa praça contém a “movimentação do povo no Rio de Janeiro”, “a memória do povo”, o “coração do populacho carioca, não necessariamente negros, mas certamente pobres”.

Para Amir Haddad⁴⁹, do grupo Tá na Rua, “a cidade só é boa porque produz praças, encontros, para as pessoas se verem, se olharem”. Entre todo diálogo travado com Zózimo ao longo do filme, este é significativo de outras duas dimensões do filme. A primeira é a presença de Zózimo conduzindo as entrevistas/conversas com amigos, como o papo com Gabriela Leite à noite, em frente ao busto de Dom Pedro I, assim como a conversa com Haddad no mesmo cenário, porém de dia. Aqui, a presença física de Zózimo em *República Tiradentes* se faz de maneira mais significativa do que em outros filmes, e isso coloca o próprio como um personagem na narrativa e no entendimento sobre o que é a Praça Tiradentes, o que são as ruas. Dos cinco filmes, resalto que *República Tiradentes* é o único filme roteirizado e codirigido, em parceria com Thiago Mendonça.

A segunda é a dimensão da performance, seja a teatral, seja a da dança. Com direção de arte e figurino de Biza Vianna, performam nas ruas do entorno da Praça Tiradentes:

⁴⁹ Maiores informações sobre Amir Haddad e o grupo Tá na Rua estão disponíveis em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399345/ta-na-rua>.

Teatro dos Anônimos, Tá na Rua, Jongo da Serrinha e Dalailata. Estas performances marcam o espaço e negociam política e corporalmente até onde se consegue ir em uma cidade, tendo em vista descompassos institucionais, como a lógica privatizadora que muitas vezes não dá conta da presença dos negros e pobres na rua, como Amir Haddad refletiu no filme, reforçando, portanto, seus processos de exclusão.

Como o filme é uma homenagem às gafeiras, seu ponto alto são as performances dos casais dançando gafeira e a presença de Isidro, da Estudantina. Isidro nos apresenta a história da gafeira e da Estudantina, como elo da Praça Tiradentes entre aqueles que tinham poucas entradas em espaços de lazer. Na montagem, vamos conhecendo um pouco mais dos frequentadores da Estudantina, suas festas e eventos, em fotos de um público em sua maioria composto por mulheres e homens negros. Em uma das fotos, a mãe de Zózimo aparece, como presença e homenagem. Na Estudantina e na vida de Isidro, gafeira, mais do que paixão, é modo de vida, e Isidro lamenta que as gafeiras foram morrendo todas e declara que a Estudantina se constitui como mais um espaço de resistência⁵⁰.

Em um primeiro momento, o samba “Amor de Fato”, de Claudio Jorge e João Nogueira, é trilha para a apresentação de cinco casais dançando em uma casa de gafeira. Já no final do filme, Maria Antonietta (1927-2009) protagoniza um número de dança um pouco antes de os casais que já haviam aparecido no filme tomarem a praça e dançarem sob a lua.

4.5. 2006: Zona Carioca do Porto

Zona Carioca do Porto, o último filme a ser analisado, talvez seja o mais “institucional” dos cinco. Patrocinado por empresas como os estacionamentos Estapar e Riopark, assim como a Concremat – Soluções Integradas de Engenharia, com apoio da Prefeitura do Rio, o filme não se aprofunda em questões como as ambiguidades trazidas em projetos de requalificação urbana, principalmente para as populações de baixa renda, mas também não se furta de apresentar – e esta é a linha narrativa – um Rio de Janeiro negro que se constitui na Zona Portuária, suas agendas, projetos e dilemas.

Ao apresentar a Zona Portuária, recuperam-se as pranchas com imagens da região e uma transformação iconográfica temporal: aos nossos olhos passam os séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, imagens do lugar que hoje reconhecemos em toda sua transformação. O balé afro, apresentado pela Cia. dos Comuns⁵¹, vai dançando pelos espaços que estão se constituindo como negros, em uma espécie de diálogo com a ancestralidade e com o axé que emana dali. Assim chegamos à Pedra do Sal, onde encontramos Marilúcia Luzia, do Espaço Cultural Pedra do Samba, e que, junto a companheiros, empreendia naquele momento todo um debate sobre a regularização do espaço como um quilombo urbano. Relembrando os espaços sagrados do candomblé na Pedra do Sal, e traçando um paralelo entre a Lapa, a Praça XI e a própria Zona Portuária e os processos de requalificação urbana, o debate centra a discussão no pouco conhecimento sobre quilombolas urbanas

⁵⁰ A Estudantina encerra suas atividades em outubro de 2017, após acumular dívidas com os aluguéis. Ver mais em Ribeiro & Lima (2017).

⁵¹ As performances da Cia. dos Comuns, principalmente a filmada na Pedra do Sal, remete à linguagem e às opções de câmera do filme *Quijaua*, produzido pelas Mulheres de Pedra e pelo Coletivo de Cinema Negro formado por participantes do Ponto de Cultura do Centro Afro Carioca de Cinema, em 2016. *Quijaua* está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nObFX4njssA>.

e cita os cuidados que devem ser tomados nestes processos, pois, em um espaço requalificado, negros e pobres são os primeiros a serem expulsos.

O filme, em sua montagem, encadeia as transformações da Zona Portuária, a importância da Pedra do Sal na constituição de uma identidade afro-carioca e como lugar de resistência, e a construção da Cidade do Samba, que acolhe Escolas de Samba do Grupo Especial e agrega, em sua estrutura, fábricas de arte e criação do carnaval. Uma ligação entre o passado e o presente do samba e das próprias escolas se faz presente, seja na conversa com Vó Maria, viúva de Donga, seja na visita aos barracões da Portela e do Império Serrano. No entorno do Império Serrano, Jorginho do Império, então vice-diretor, o compositor Zé Luiz e Toninho Fuleiro, do Sindicato dos Arrumadores, falam de uma escola de samba que não se dissocia da estiva, lembrando que a escola de samba foi fundada com o capital financeiro do trabalhador do Cais do Porto. A estiva é símbolo da resistência, e pessoas como Mano Elói, Mano Décio da Viola e o próprio Aniceto do Império (protagonista do filme de 1981) dedicaram uma vida inteira à Praça Mauá e ao Porto; o Sindicato dos Arrumadores, Jorginho e os outros refletem, foi um sindicato organizado por negros. Uma relação com as novas gerações é feita a partir de Francelino Francisco Ramos, estivador e morador da Zona Portuária: ele relata principalmente como é aquela região no momento em que o filme é feito e como facilita morar no Centro e perto do trabalho.

Após vinte e cinco anos, Zózimo retorna efetivamente à Zona Portuária de Mestre Aniceto do Império Serrano e fecha um ciclo, apresentando uma euforia das transformações urbanas pré-megaeventos, em um processo que se inicia ainda nos anos 1990 e se consolida nos governos de César Maia e, posteriormente, no de Eduardo Paes.

Sobre esta questão, a prefeitura da cidade é chamada a se pronunciar, assim como profissionais do sexo, gestores culturais e ativistas que pensam, vivem e trabalham na Zona Portuária. Em um primeiro momento, Alfredo Sirkis, então secretário municipal de urbanismo e presidente do Instituto Pereira Passos, apresenta o Porto e o Píer Mauá como epicentro da revitalização do Rio de Janeiro e da necessidade de se trazer moradias para o Centro. Ricardo Macieira, da pasta de cultura, lembra de projetos como Favela Bairro, implementado no Morro da Providência, assim como a presença do Museu a Céu Aberto, um compromisso da prefeitura com a Pedra do Sal e com os artistas e seus ateliês. Sua fala revela certa tensão e ambiguidade nas negociações feitas com os moradores do local que defendem a ideia de quilombo urbano, como Marilúcia Luzia, por exemplo. Eliane Costa, do Escravos da Mauá, e Gringo Cardia, do Espetáculo, são pessoas que apontam a singularidade e a importância da história na Zona Portuária.

Passada mais de uma década de realização de *Zona Carioca do Porto*, e com as mudanças no poder público municipal durante este período, percebemos como, ao mergulhar na cultura negra carioca, Zózimo registrou de forma sistemática dois momentos cruciais da história negra da cidade e as pessoas que a construíram.

5. Possíveis conclusões

Ao longo dos filmes e deste artigo a palavra “resistência” aparece algumas vezes. Quando não aparece, está marcada nos planos dos filmes, na condução das entrevistas, nos temas escolhidos, nas instituições que hoje são memória no imaginário coletivo, e nos filmes dirigidos por Zózimo.

Este artigo constitui-se como fabulação ao aproximar a infância de Zózimo, os filmes realizados sobre o Rio de Janeiro e a criação de um *Encontro de Cinema Negro* que muito tem a ver com suas andanças não apenas pela cidade, mas também por países estrangeiros, principalmente os africanos. Sobre o segundo ponto, pretende também ser uma janela para pensar o Rio de Janeiro e as memórias dos negros cariocas contadas por Zózimo Bulbul. Como um *griot*, ele nos oferece uma visão do processo de constituição da identidade e das memórias da população negra – sua paixão e compromisso com a cidade são nítidos. Para esta cidade que se pretende cosmopolita, múltipla e está sempre em disputa, Zózimo a pensa negra e constrói em cinco filmes um documento sobre certos espaços, grupos e instituições: a Zona Portuária – entendendo a Pequena África como núcleo de herança afro-diaspórica –, o Morro da Providência e a Praça Tiradentes; o samba, com seu evento ajuntador Trem do Samba e sua institucionalização de forma mais evidente nas escolas de samba e mais atualmente na Cidade do Samba; a gafeira (e a Estudantina), um universo que vem se perdendo e que Zózimo deixou registrado; a importância dos sindicatos do Cais do Porto, das irmandades, das companhias de teatro e dança; a presença da prostituição e a resistência feminina nas ruas; entre tantos outros movimentos sobre os quais Zózimo se debruçou.

Estes espaços, nas últimas décadas, sofrem intensas transformações. Seu olhar possibilita também um reconhecimento sobre aqueles que ocupam as ruas, que mantêm e mantiveram estes espaços vivos por gerações, que apostaram na cultura negra como forma de fazer política e de disputar politicamente determinados lugares na sociedade. Aqui, Zózimo de fato tem um lado que aposta e, mais do que isso, investe: na existência destes bairros, nas suas memórias, em um projeto de autenticidade. Este investimento faz-se de forma mais evidente na criação do *Centro Afro Carioca de Cinema*, em 2007, e no *Encontro de Cinema Negro*. Tendo participado de movimentos essenciais para a constituição de um cinema negro, tais como Dogma Feijoada e Manifesto do Recife (Carvalho, 2012; Carvalho & Domingues, 2018), Zózimo de forma pioneira e visionária, por meio de filmes como *Alma no Olho* (1975) e *Abolição* (1988), transforma o Rio de Janeiro em casa do cinema negro, apostando em diálogos intergeracionais e afro-diaspóricos. O *Encontro de Cinema Negro* diferencia-se de outros festivais de cinema e aproxima-se de um certo modelo de sociabilidade ora carioca, ora de países africanos por onde Zózimo passou e foi acolhido profissionalmente. É um encontro, pois, como Zózimo (2011b) apontava, não estava baseado na competição, e sim na própria ideia de encontro, de discussão, e na pesquisa. Assistir aos filmes no *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul Brasil, África, Caribe e outras diásporas* nos faz caminhar pela cidade, pelo Centro da Cidade, e permite que nos apropriemos, como negros, das ruas, dos cinemas e dos equipamentos culturais. Assistir aos filmes de Zózimo nos conecta com uma cidade que se transforma, sem perder o vínculo com a nossa ancestralidade e memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu, Maurício de A. (1997). *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO.
- Benjamin, Walter (1991). *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. In Flávio R. Kothe (org.). São Paulo: Editora Ática.
- Borges, Rosane (2019). Das perspectivas que inauguram novas visadas. In bell hooks. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante.
- Bulbul, Zózimo (2014). *Projeto Herança Africana* [folder da edição de maio do evento].
- Carvalho, Noel dos Santos, & Domingues, Petrônio (2018). Dogma Feijoada: A invenção do cinema negro brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 33(96), e339612. doi: <https://dx.doi.org/10.17666/339612/2018>

- Carvalho, Noel dos Santos (2012). O produtor e o cineasta Zózimo Bulbul: O inventor do cinema negro brasileiro. *Revista Crioula*, (12), doi: <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2012.57858>
- De, Jefferson & Vianna, Biza (2014). *Zózimo Bulbul – Uma alma carioca*. Rio de Janeiro: Centro Afro Carioca de Cinema.
- Gonçalves, Ana Maria (2006). *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Guimarães, Roberta (2014). *A utopia da Pequena África: Projetos urbanísticos, patrimônio e conflitos na zona portuária carioca*. Rio de Janeiro: FGV Editora & FAPERJ.
- Guran, Milton (Org.). (2018). *Roteiro da herança africana no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Hall, Stuart (2016). *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio e Apicuri.
- Nobre, Carlos (2014). *Guia patrimonial da Pequena África*. Rio de Janeiro: Centro Portal Cultural.
- Ribeiro, Ana Paula Alves (2003). *Samba são pés que passam fecundando o chão... Madureira: Sociabilidade e conflito em um subúrbio musical* (Dissertação de mestrado em Ciências Sociais). Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Ribeiro, Geraldo (2017, julho 16). Após título da Unesco, Cais do Valongo atrai visitantes. *O Globo*. Disponível em <https://oglobo.globo.com/rio/apos-titulo-da-unesco-cais-do-valongo-atrai-visitantes-21598004>. Acedido em 18 de março de 2019.
- Ribeiro, Leonardo, & Lima, Ludmilla de (2017, outubro 17). Artistas lamentam o fechamento da Estudantina, no Centro do Rio. *O Globo*. Disponível em <https://oglobo.globo.com/rio/artistas-lamentam-fechamento-da-estudantina-no-centro-do-rio-21954405>. Acedido em 18 de março de 2019.
- Rolnik, Raquel (1989). Territórios negros nas cidades brasileiras: Etnicidade em São Paulo e no Rio de Janeiro. *Revista Estudos Afro-Asiáticos*, 17, 29-41.
- Rosa, Fábio José Paz da (2017). Corporeidades, ativismo político e movimentos negros: Uma análise do filme “Aniceto do Império, Em dia de alforria”, de Zózimo Bulbul. *FICINE – Fórum Itinerante de Cinema Negro*. Disponível em <http://ficine.org/?p=1248>. Acedido em 18 de março de 2019.
- Velloso, Mônica P. (1990). As tias baianas tomam conta do pedaço – Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Revista Estudos Históricos*, 3(6), 207-228.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS E FILMOGRAFIA

- Bulbul, Zózimo (2011a). Entrevistado por Luiz Carlos Azedo, Joel Zito Araújo e Renata Moreira Lima. *TV Brasil, programa 3a1*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=dUuo_tTKkMQ (1ª parte); <https://www.youtube.com/watch?v=r7WqQSzghq> (2ª parte) e <https://www.youtube.com/watch?v=Gx4WzZt5ssM> (3ª parte). Acedido em 18 de março de 2019.
- Bulbul, Zózimo (2011b). Entrevistado por Maria Luísa Mendonça. *TV Brasil. Programa Revista do Cinema Brasileiro*. Disponível em <http://tvbrasil.ebc.com.br/revistadocinemabrasileiro/episodio/cinema-negro>. Acedido em 18 de março de 2019.
- Bulbul, Zózimo & Vianna, Biza (Produtores) & Bulbul, Zózimo (Diretor). (1981). *Aniceto em dia de alforria* [DVD]. Brasil: Fundação Palmares.
- Bulbul, Zózimo & Vianna, Biza (Produtores) & Bulbul, Zózimo (Diretor). (2002). *Pequena África* [DVD]. Brasil: Fundação Palmares.
- Bulbul, Zózimo & Vianna, Biza (Produtores) & Bulbul, Zózimo (Diretor). (2005). *Samba no trem* [DVD]. Brasil: Fundação Palmares.
- Bulbul, Zózimo & Vianna Biza (Produtores) & Bulbul, Zózimo, & Mendonça, Thiago (Diretores). (2005). *República Tiradentes*. [DVD]. Brasil: Fundação Palmares.
- Bulbul, Zózimo & Vianna, Biza (Produtores) & Bulbul, Zózimo (Diretor). (2006) *Zona carioca do porto*. [DVD]. Brasil: Estapar, Riopark, Concremat e Secretaria de Cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.
- Silva Jr., Aniceto de Menezes (n.d.). *Velho Justiniano* [no filme como Desencanto].
- Silva, Estanislau, Décio, Mano & Penteadó (1949). *Exaltação a Tiradentes* [Samba-enredo do G.R.E.S. Império Serrano].

Ana Paula Alves Ribeiro. Pós-Doutora em antropologia do cinema pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Doutora em Saúde Coletiva pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professora Adjunta da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense e do Programa de Pós-

Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. Conselheira do Museu Afro Digital Rio (UERJ), atuando como coordenadora entre 2019-2021. Coordena o Laboratório de Experimentações Artísticas e Reflexões Criativas sobre as Cidades da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rua General Manuel Rabelo, S/N, Vila São Luís - Duque de caxias, Rio de Janeiro, CEP: 25065-050, Brasil. E-mail: anapalvesribeiro@gmail.com_ORCID: 0000-0002-6494-1470.

Receção: 12/03/2019

Aprovação: 26/06/2020

Citação:

Ribeiro, Ana Paula Alves (2020).Rio de Janeiro e sua herança africana: histórias contadas por Zózimo Bulbul. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 3(3), pp. 66-84. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n3a5