

**O IMAGINÁRIO DA BRANQUITUDE
À LUZ DA TRAJETÓRIA DE GRANDE OTELO:
RAÇA, *PERSONA* E ESTEREÓTIPO EM SUA
PERFORMANCE ARTÍSTICA***

Luis Felipe Kojima Hirano**

*If there are forty million African Americans,
then there are forty million ways to be black.*

Henry Louis Gates Jr.¹

Em seus quase 70 anos de carreira, Grande Otelo atuou nos mais diferentes projetos do cinema brasileiro. De *Moleque Tião* (1943) a *Carnaval Atlântida* (1953); de *Amei um bicheiro* (1953) a *Rio Zona Norte* (1957); de *Macunaíma* (1969) a *Nem tudo é verdade* (1983). Otelo conseguiu ultrapassar as barreiras dos gêneros e movimentos cinematográficos, indo da comédia ao drama, das chanchadas ao realismo carioca, do Cinema Novo ao Cinema Marginal.

* Este artigo é produto de várias versões que foram apresentadas em diversos congressos em que tive a oportunidade de dialogar com professores e pesquisadores a quem agradeço: Fabiano de Souza Gontijo, Laura Moutinho, Peter Fry, Heloísa Pontes, Caroline Cotta de Mello Freitas, Heloísa Buarque de Almeida, Ronaldo Almeida, Lília Schwarcz, minha orientadora, e aos demais colegas dos núcleos Etnohistória e Numas. Também agradeço a Tatiana Lotierzo pela interlocução intensa e frutífera em diversos momentos da pesquisa e ao parecerista *ad hoc* pelos comentários e sugestões.

** Esse artigo se insere em minha pesquisa de Doutorado, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, intitulada Cinema em negro e branco: brasilidade e imaginário racial na cinematografia brasileira, financiada pela Fapesp. O artigo também se vale de uma série de informações pesquisadas durante o meu estágio de doutorado na Universidade de Harvard, nos Estados Unidos, financiando pela Capes, sob a orientação de Nicolau Sevcenko e Clémence Jouët-Pastré, a quem agradeço pelo apoio e interlocução profícua. E-mail: lhirano@gmail.com

¹ “Se há quarenta milhões de afro-americanos, então há quarenta milhões de modos de ser negro”, tradução minha, de Henry Louis Gates Jr. e Jennifer Burton, *Call and Response: Key Debates African American Studies*, Nova York: Norton, 2011.

Ator cujo talhe corporal, a fisionomia e a cor são, em tudo, opostos àquilo que se convencionou como padrão do herói, é um dos poucos na história do cinema no Brasil que participaram de diferentes projetos cinematográficos, às vezes opostos, e em papéis centrais nas tramas dos filmes, cravando sua imagem na memória coletiva dos brasileiros que viveram no século XX. Como compreender essa trajetória singular numa sociedade em que os espaços destinados aos intérpretes negros na televisão, teatro e cinema ainda estão muito aquém do destaque dado aos brancos? Mais do que me contentar com a simples resposta de que Grande Otelo constitui uma exceção que confirma a regra, penso que o itinerário do ator permite analisar, em certa medida, como marcadores raciais são mobilizados no campo cinematográfico. Busco dialogar com as mudanças na discussão sobre a representação e o lugar do negro na sociedade brasileira, tema este que se transformou ao longo da carreira do ator e com o qual ele teve de se debater em variados momentos.²

Em linhas breves, seu percurso se inicia com personagens que incorporam o imaginário da democracia racial, nas chanchadas dos anos 1940 e 1950, passando em seguida ao realismo carioca e aos filmes de Nelson Pereira dos Santos, diretor que irá problematizar o lugar do negro e da população mais pobre na sociedade brasileira. Otelo vive um momento de ostracismo na primeira fase do Cinema Novo, que adota como prerrogativa uma forma distinta de retratar a população afrodescendente. Na assim chamada terceira fase desse movimento, nos finais da década de 1960, ele retorna como Macunaíma, de Joaquim Pedro de Andrade, e abre seu leque de representações para distintos diretores, incluindo aqueles ligados ao assim chamado Cinema Marginal. Antes, entretanto, de me aprofundar nessa trajetória, discuto os conceitos que ajudam a aquilatá-la melhor, levando em conta a dinâmica das relações raciais e as convenções do campo cinematográfico.

² Uma discussão mais aprofundada, procuro realizar na minha tese de doutorado, em andamento, em que analiso mais detidamente as questões aqui propostas levando em conta também a *performance* de Grande Otelo nos filmes.

Persona, estereótipo, raça e corpo na performance cinematográfica

Ao lidar com o itinerário de Grande Otelo, é necessário elucidar as variáveis que conformam sua trajetória em termos raciais e a lógica das convenções do campo cinematográfico, bem como a intersecção entre eles. Nesse sentido, mobilizo ao menos três conceitos: *persona* cinematográfica, *persona* memorialística e estereótipo. Vejamos cada um deles separadamente, para depois, analisarmos o conjunto.

O conceito de *persona* cinematográfica (ou artística), conforme definido por Sobral, diz respeito ao elo entre o intérprete e seus personagens que, ao longo da carreira, irredutíveis uns aos outros, são colados a uma imagem através do aparato técnico-cinematográfico (leia-se roteirista, técnico de som, diretor, editor), em distintas etapas do processo – da produção à distribuição e recepção de um filme. A *persona* cinematográfica constitui, assim

uma individualidade artística delineada pela performance na tela – uma vez que é discriminada entre os filmes ao longo da carreira –, a partir da qual é descrita através de traços físicos e gestos corporais [...]. A implicação é que os personagens [de] dois [...] atores não são intercambiáveis [...]. A noção de *persona* artística, então, diferencia um intérprete de outro, ou seja, é um mecanismo de distinção, não apenas artística, mas também, e fundamentalmente social, uma vez que estabelece uma posição para se alojar na estrutura de produção cinematográfica.³

Tal conceito ganha maior clareza por meio da comparação entre o cinema e o teatro moderno: se neste, os louros são alcançados pela versatilidade dos papéis interpretados, naquele, a *persona* se constitui a

³ Luís Felipe Sobral, “Bogart duplo de Bogart: pistas da *persona* cinematográfica de Humphrey Bogart, 1941-1946” (Dissertação de Mestrado, Universidade de Estadual de Campinas, 2010), p. 62. É interessante notar que embora os principais autores da história de Hollywood utilizem o conceito de *persona* cinematográfica, não há nenhuma definição deles sobre tal conceito, compreensível apenas através de suas economias explicativas nos textos. Ver Thomaz Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, filmmaking, and the Studio System*, Boston: McGrawHill, 1981; Tino Balio, *History of the American Cinema: Grande Design (1930-1939)*, Los Angeles, University of California Press, 1995.

partir da fórmula em que, a cada repetição de um mesmo tipo, fazem-se pequenas variações. Por um lado, a estratégia evita um estranhamento maior de parte do público, por outro, faz com que não se canse. Como define Barry King,⁴ no cinema há um processo de *personificação* entre o ator e seu papel, ao passo que no teatro, o processo é de *despersonificação*. O primeiro diz respeito ao uso de características corporais e gestuais do ator para constituir um mesmo tipo idiossincrático ao viver diferentes personagens. Em contraposição, *despersonificar* se refere ao mecanismo em que o intérprete se despoja de suas características mais marcantes para adentrar diversos papéis, a ponto de não reconhecermos o ator por trás deles. Entretanto, trata-se mais de uma diferença de grau do que absoluta entre a atuação no teatro e no cinema. Em outras palavras, no cinema o intérprete representa a si mesmo, como em outras ocasiões definiram Walter Benjamin⁵ e Paulo Emílio Salles Gomes.⁶ Mas, isso não significa menor habilidade do ator de cinema.

Como demonstra Paul Mcdonald,⁷ a atuação no filme é diversa dos comportamentos cotidianos realizados por qualquer pessoa: não basta colocar alguém inexperiente para atuar numa ficção ou um ator apenas com formação teatral em frente à câmera, sem um treinamento prévio. Noutras palavras, ao representar a si mesmo, o ator precisa seguir determinados códigos e convenções, o que requer aprendizado, pois o efeito de realidade da *performance* cinematográfica se escora em atuar, sem parecer que se está interpretando.⁸ Como tal mecanismo exige *personificar* o personagem à sua imagem e semelhança, talvez seja mais apropriado dizer que o ator no cinema representa geralmente sua *persona*.

Nesse *métier*, a descontinuidade do tempo e do espaço entre a interpretação e a exibição requer uma continuidade em outro plano, que

⁴ Barry King “Articulating Stardom”, *Screen*, v. 26, n. 5 (1985), pp. 27-50.

⁵ Walter Benjamin. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁶ Paulo Emílio Salles Gomes, “A personagem cinematográfica”, in Antonio Candido (org.), *A personagem de ficção* (São Paulo: Perspectiva, 1976).

⁷ Paul Mcdonald, “Film acting”, in John Hill e Pamela Church Gibson (orgs.), *The Oxford Guide to Film Studies* (Oxford: Oxford University Press, 2008).

⁸ Parte das principais críticas, na década de 1930 e 1940, no Brasil, considerava exagerada a atuação dos atores teatrais nos filmes e, logo, diferente do que seria próprio do cinema. Ver, nesse sentido, a crítica de cinema nas revistas *Cena Muda* (1921-1955) e *Cinearte* (1926-1942).

se sustenta na semelhança entre o personagem e o ator na vida pública, enquanto no teatro a continuidade temporal e espacial da interpretação, no instante do palco, exige do ator uma *despersonificação* para adentrar o papel. Vale lembrar que tais diferenças entre *performances* (a do teatro e a do cinema) não são constantes, elas mudam com o decorrer do tempo e de acordo com o contexto.

Vejam, por meio de exemplos concretos, de que maneira atores como Grande Otelo, apesar de possuírem características físicas aparentemente consideradas desfavoráveis, conseguiram se destacar, seja no cinema, seja teatro, ou mudando de um campo a outro. Lembro as análises de Gilda Mello e Souza acerca de Fred Astaire; Beatriz Sarlo, sobre Evita Perón; e Heloísa Pontes, sobre as atrizes do moderno teatro brasileiro, em especial Cacilda Becker.⁹ Tais autoras compreendem que os significados atribuídos aos corpos das figuras públicas são forjados em meio a uma rede de relações que se inserem nas convenções do teatro e do cinema e produzem hierarquias, situando o lugar de cada artista. Mas, ao contrário do que possa parecer, predicados corporais tidos como desfavoráveis em determinado espaço nem sempre significam menos trunfos, tudo depende das convenções e licenças poéticas de cada campo e do grau de autonomia e conhecimento do intérprete para poder agenciá-las a seu favor – e que, acrescento, implica em vivenciar conflitos que envolvem relações de poder.

Um exemplo pode ser buscado na conclusão de Mello e Souza, para quem Fred Astaire, por não ser considerado belo como Gary Cooper ou Gene Kelly, “manteve-se *gesto* [...] libertando-se dos cacoetes da mocidade para se tornar na dança um desenhista, um dançarino gráfico”.¹⁰ Neste caso, a ausência de um físico tido como socialmente belo não ofuscava seus gestos e dança, resultando contrariamente em proeminência para seu talento.

⁹ Gilda de Mello e Souza, *A ideia e o figurado*, São Paulo: Duas Cidades e 34, 2005; Beatriz Sarlo, *Paixão e exceção: Borges, Eva Perón, montoneros*, São Paulo / Belo Horizonte: Companhia das Letras e Editora UFMG, 2005; Heloísa Pontes, “Beleza roubada: gênero, estética e corporalidade no teatro brasileiro”, *Cadernos Pagu*, n. 33 (2009) e idem, *Intérpretes da metrópole*, São Paulo: Edusp, 2011.

¹⁰ Mello e Sousa, *A ideia e o figurado*, p. 177, grifo da autora.

No caso de Cacilda Becker, os “atributos físicos menos favoráveis”, somados “às artimanhas das convenções teatrais”,¹¹ das quais soube tirar proveito, lhe deram versatilidade para representar os mais diversos papéis – capacidade e meio de consagração que lhe renderam o título de melhor atriz no assim chamado teatro moderno brasileiro, diferenciando-a de uma atriz de beleza clássica como Tônia Carrero, que por tal atributo pouco conseguiu *despersonificar* seus papéis.

De modo similar, como mostra Sarlo, a atriz Evita “era diferente de todas as estrelas de auditório. Não se encaixava em nenhuma das categorias em que se dividiam as atrizes: nem olhos grandes, nem boca na moda, nem um corpo nitidamente classificável num tipo”.¹² Entretanto, ela ganharia destaque como primeira dama: “sempre que Eva é fotografada ao lado de mulheres de políticos e militares, ela é a mais jovem e, além disso, é distinta. Nenhuma é tão magra como Eva, nenhuma é tão fotogênica; quase todas têm o semblante perturbado pela insegurança própria de quem não está acostumada a ser vista em público, fora de seu círculo”.¹³

Assim como essas figuras, Grande Otelo tinha características físicas “convencionadas” como desfavoráveis. Mas diferentemente de Fred Astaire, Cacilda Becker e Evita, sua cor da pele, tipo de cabelo e formato do nariz ganhavam tal conotação adversa em meio ao imaginário racista, que mediavam os “espaços dos possíveis”¹⁴ em diversos campos da sociedade brasileira, em que o branco era eleito como o padrão, ainda que existissem graus de separação entre os mais e os menos belos, os magros e os gordos, os altos e os baixos, por exemplo. É nesse gradiente variado que a brancura se torna um paradigma, que as orelhas proeminentes de Fred Astaire, a magreza de Cacilda Becker e o rosto inclassificável de Evita representavam desvantagens não referidas diretamente ao signo racial branco e, por isso, com maior probabilidade de serem contornáveis. Já os intérpretes negros, para angariar espaço, tinham atenuados alguns significantes que, do ponto de vista branco, ganhavam uma conotação explicitamente racial: ora

¹¹ Heloisa Pontes, “Beleza roubada”, p. 141.

¹² Sarlo, *Paixão e exceção*, p. 53.

¹³ Sarlo, *Paixão e exceção*, p. 70.

¹⁴ Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

escolhiam-se artistas com esses traços abrandados, como Lena Horne, ora se lhes demandava mudanças, como o alisamento dos cabelos e maquiagens que clareassem a pele.

Do contrário, as características tidas como signos raciais negros deveriam ser exageradas para atingir a exata medida da estereotípi racial, como ocorreu com Louise Beavers que, para interpretar um dos únicos papéis destinados a negras em Hollywood nos anos 30 – o tipo *Mammy* –, teve que fazer uma dieta de engorda e aprender o sotaque sulista.¹⁵ Grande Otelo, formado em São Paulo, teve que mudar tanto o sotaque vocal, quanto o gestual para adentrar o personagem de moleque/malandro carioca, um dos poucos disponíveis aos negros. A baixa estatura do ator, somada aos significantes racializados, seria transformada na medida do lugar reservado pelo imaginário racial ao negro, de modo que não ameaçasse as hierarquias do patriarcalismo branco. Esses exemplos revelam que para analisar a trajetória de intérpretes negros, levando-se em conta as convenções do cinema, é necessário ter em mente que o processo de *personalização* e construção da *persona* cinematográfica vem acompanhado de uma equação conflituosa com *estereótipos raciais*, que apresento a seguir.

Como pontuam Stuart Hall e Avtar Brah, o processo linguístico não é neutro e arbitrário, mas sim um processo de negociação em que alguns detêm maior poder de fixar determinados significados aos significantes do que outros.¹⁶ É na distribuição desigual entre os significados associados às populações negra e branca que o conceito de estereótipo ganha importância, na medida que revela a recorrência de determinados significados que se naturalizam de forma metonímica¹⁷ em relação à população afrodescendente, em oposições binárias nítidas e extremadas: “bom/mau, civilizado/primitivo, feio/excessivamente atrativo, repulsivo porque diferente/atrativo porque estranho e exótico. E são geralmente chamados a serem *as duas coisas ao mesmo tempo*”.¹⁸

¹⁵ Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, e Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films*, Nova York: Continuum, 2009.

¹⁶ Sobre a relação entre poder, linguagem e representação, ver Stuart Hall (org.), *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices* (Londres: Sage, 2009); Avtar Brah, “Diferença, diversidade, diferenciação”, *Cadernos Pagu*, n. 26 (2006), pp. 329-65.

¹⁷ A metonímia é aqui entendida como um processo de redução de um todo a uma fração menor de suas partes. Cf Hall, *Representation*.

¹⁸ Tradução livre, feita pelo autor, de Stuart Hall, “The Spectacle of the ‘Other’”, in Hall (org.), *Representation*, p. 229.

Para além do conteúdo dos significados dos estereótipos, é necessário atentar também para a sua dinâmica. Conforme Homi K. Bhabha, a crítica ao estereótipo não se deve basear na ideia de que, em algum momento, haverá um porto seguro de identificação entre o espectador negro e sua representação, uma vez que o processo de significação é movediço, ambivalente e variável, criando um hiato entre as novas e infinitas formas de representação atribuídas aos brancos em relação aos grupos estigmatizados, quer racialmente ou por sua etnia.¹⁹ Isso se torna mais compreensível ao observarmos de que modo o estereótipo funciona, na perspectiva dos brancos, dentro de uma “estrutura de sentimentos” da branquitude, como explica Richard Dyer:

O privilégio de ser branco dentro de uma cultura branca é não ser objeto de estereótipo em relação à sua branquitude. Os brancos podem ser estereotipados em termos de gênero, nação, classe, sexualidade, habilidade e assim por diante, mas o ponto aberto dessa tipificação é gênero, nação e etc. A branquitude, de modo geral, coloniza as definições estereotípicas de todas as categorias sociais, menos aquelas raciais. Ser normal, mesmo o normal desviante (*queer*, aleijado), é ser branco. As pessoas brancas em sua branquitude são, entretanto imaginadas como indivíduos e/ou infinitamente diversas, complexas e em mutação.²⁰

Como aponta o autor, “há também gradações de branco: algumas pessoas são mais brancas que as outras”, e é nessa variabilidade que reside a capacidade de negociação e potência de sua representação. A liberdade do branco, desse modo, é poder ser a medida de todas as coisas, sem que isso se refira à sua branquitude, mas a uma pretensa ideia de individualidade neutra. Como analisa Avtar Brah,

há uma tendência [...] de considerar o racismo como ‘algo que tem a ver com a presença de pessoas negras’. Mas é importante salientar que tanto negros como brancos experimentam seu gênero, classe e sexualidade através da ‘raça’. [...] Tal desconstrução é necessária se quisermos decifrar como e por que os significados dessas palavras [homem e mulher branca/homem e mulher negra] mudam de simples descrições a cate-

¹⁹ Homi Bhabha, *O local da cultura*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

²⁰ Tradução livre, feita pelo autor, de Richard Dyer, *White*, Londres: Routledge, 1997, pp. 11-2.

gorias hierarquicamente organizadas em certas circunstâncias econômicas, políticas e culturais.²¹

Ou seja, a “estrutura de sentimentos” da branquitude faz com que o racismo, ou os estudos de relações raciais, sejam algo percebido como restrito ao universo negro, se assentando na pretensa concepção desse imaginário de que o branco se constrói destituído de uma ideia de raça. Como demonstra Dyer, o imaginário da branquitude (ou, nos termos de Stam e Shohat, o eurocêntrico), é fruto de séculos de uma dominação que produziu uma infinita visibilidade do branco nas formas expressivas canônicas do ocidente, como a literatura, as letras de música, o cinema e o teatro.²² Paradoxalmente, isto o tornou um ente invisível, como se fosse destituído de raça. Em contraposição, a invisibilidade generalizada do negro e de outros grupos estigmatizados na economia das representações resulta numa visibilidade exagerada, pois suas aparições pontuais são decodificadas como imagens equivalentes a toda a população negra, ignorando-se o fato de que esta é tão complexa e diversa como qualquer grupo humano.

Tendo em mente as análises de Bhabha, Hall, Brah e Dyer, citadas acima, defino estereótipo pela distribuição desigual do processo linguístico, que em sua dinâmica estabelece uma relação centrífuga entre os significados e os significantes dados ao signo branco, ao passo que os significados ligados ao signo negro têm um movimento centrípeto em relação aos significantes raciais (i.e. cor/fenótipo/cultura). Noutras palavras, as representações do homem branco têm infinitos pontos de dispersão; como pontua Dyer, elas colonizam qualquer categoria social, menos a de raça, ao passo que os significados das representações do afrodescendente retornam ao significante negro e, portanto, às categorias raciais, situando-o não como o universal *per se*, mas na maioria das vezes em posição relativa.

²¹ Avtar Brah, “Diferença, diversidade, diferenciação”, p. 345.

²² Ella Shohat e Robert Stam, *Crítica da imagem eurocêntrica*, São Paulo: Cosac Naify, 2006. Diferentemente de Dyer, os autores usam a ideia de eurocentrismo ao invés de branquitude. Mas assim como o eurocentrismo não está reduzido aos europeus, a branquitude também não. Ela é uma “estrutura de sentimentos”, um modo de ver e sentir o mundo sem estar restrita a um grupo racial, embora ela seja produto do poder de uma elite branca que domina os meios econômicos e simbólicos. Como aponta Dyer, esse conceito pode ser sim utilizado no Brasil, uma vez que o incentivo à miscigenação e as políticas de branqueamento carregam consigo uma ideal de branquitude e eurocentrismo.

Ao conceituar o estereótipo em termos de sua dinâmica linguística, busco evitar certa forma de crítica ao estereótipo²³ que tem sido cooptável por aqueles que buscam minimizar a variável racial nas desigualdades sociais.²⁴ Refiro-me à definição do estereótipo apenas como referência a representações corretas/incorretas ou positivas/negativas²⁵ e procuro mostrar, por meio da definição acima, que a liberdade representacional do branco se fundamenta justamente por sua variação e transformação infinita em imagens boas, más, complexas, ambíguas, características corporais diversas que contribuem para alçá-lo ao lugar de homem universal.²⁶

É verdade, como têm apontado alguns autores, que uma boa atuação poderia conferir maior complexidade a um personagem estereotipado.²⁷ De fato, Grande Otelo seria aclamado também em papéis desse tipo, e diversos atores negros se valeram dessa estratégia para dar novos sentidos a seus personagens. Entretanto, como é possível ver nas críticas da época, por vezes o ator negro era aclamado justamente por interpretar muito bem um estereótipo.²⁸ Isto significa que uma boa atuação, com destaque inesperado de um personagem menor, não é necessariamente uma forma de se contrapor à reprodução de estereótipos, mas pelo contrário, pode reforçá-los, mesmo contra a vontade do ator.

²³ Refiro-me ao livro de João Carlos Rodrigues *O negro brasileiro e o cinema*, Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

²⁴ Basta ver as respostas das empresas que veiculam esses anúncios e os comentários de internautas contrários às atuais denúncias da SEPPIR e da CONAR quanto ao racismo nas propagandas da Duloren, Bombril, Devassa e Azeite Gallo. Em geral, as empresas e internautas argumentam que a imagem é positiva ou que não passa de algo trivial, quando o que se procura mostrar com a definição de estereótipo acima é que o problema é mais profundo, pois se relaciona pela própria distribuição desigual dos significados no processo linguístico.

²⁵ Como atenta Robert Stam, nem sempre as representações realistas são aquelas que têm o maior potencial de crítica, pois a épica e mesmo a grotesca podem ser estratégias contranarrativas muito mais poderosas. Robert Stam e Louise Spence. "Colonialism, Racism and Representation", *Screen*, v. 24, n. 2 (1983), pp. 2-20; idem, *Multiculturalismo tropical*, São Paulo: EDUSP, 2008.

²⁶ Denunciar estereótipos negativos talvez seja o primeiro passo de uma estratégia que requer uma crítica profunda. Para estratégias contranarrativas, ver Stuart Hall (org.), *Representation*.

²⁷ Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, e Bucks*; e Noel dos Santos Carvalho "Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul" (Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2005).

²⁸ Conforme aparece na crítica de um leitor do filme *Caminhos do céu* (1943), da *Cinédia*: "Grande Otelo, o ótimo ator cuja cara já nos faz rir, esteve magnífico nas cenas em que tomou parte, principalmente naquela das bananas", in *A Cena Muda*, 7 de setembro de 1943, p. 22.

Desse modo, a habilidade de Grande Otelo possibilitou que, por um lado, ele encarnasse personagens nos conformes do imaginário da branquitude; por outro, que o ator se integrasse a projetos cinematográficos que buscaram diversificar a representação do negro.

Como lembra Avtar Brah, o racismo e outras formas de opressão não incidem do mesmo modo sobre as trajetórias individuais, uma vez que tais formas de dominação são históricas, contextuais e lidas através de experiências e subjetividades que se diversificam de uma pessoa a outra. É nesse sentido que considero produtivo apresentar o conceito de *persona* memorialística.

Para além de uma *persona* cinematográfica, como nos ensina Luiz Costa Lima, todos nós guiamos nossas vidas através de uma *persona*, espécie de “armadura simbólica” ou “janela” que nos permite ver o mundo e ser visto por ele.²⁹ A esse tipo de *persona*, acrescento o adjetivo memorialística para evitar confusões com a cinematográfica, uma vez que “o seu discurso próprio é o discurso memorialístico”, como define Lima.³⁰ Recuperando novamente as reflexões de Avtar Brah, seria possível traduzir essa *persona* por aquilo que ela chama de identidade, qual seja, o que é “enunciado como eu”, ou o processo pelo qual, a despeito de seu caráter múltiplo e instável, a subjetividade “é significada como tendo coerência [...] como tendo um núcleo”.³¹

Tanto a *persona* cinematográfica, quanto a memorialística são formadas pelos papéis pelos quais determinado sujeito opta e/ou os que lhe são dados a escolher. Uma vez definido um papel ou papéis, outras tantas alternativas são fechadas, conformando-se, no caso da *persona* cinematográfica, uma singularidade artística que deve seguir uma regularidade no decorrer da carreira. No caso da memorialística, à medida que o sujeito

se convence que o que exhibe é mais do que um papel, passa ver o mundo de acordo com as coordenadas deste e só de acordo com elas (tomar-

²⁹ Luiz Costa Lima, *Pensando nos trópicos (Dispersa demanda II)*, Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

³⁰ Lima, “Persona e sujeito ficcional”, p. 53.

³¹ Avtar Brah, “Diferença, diversidade, diferenciação”, p. 371.

me como tímido ou arrogante ou cínico ou revoltado etc., implica considerar os acontecimentos de uma certa maneira). A janela do papel cria uma estrada de mão única. Diante dela, deixa de trafegar o que não entra em seu ângulo de visão; [...] assim sendo, o mundo da *persona* é antes um mundo sonhado do que visto; potencialmente, nele não há contradição; no máximo, o desacordo, o surpreendente, o inesperado.³²

Embora sejam cunhadas em processos similares, a *persona* cinematográfica é produto das convenções do campo do cinema, ao passo que a memorialística, das próprias formas de rememorar, ambas podendo ou não corresponder-se entre si em determinados momentos. No caso abordado neste artigo, é possível perceber como elas se distinguem através das fontes de que lançam mão, a saber: os filmes que Grande Otelo interpreta e suas entrevistas, que têm o registro memorialístico variando conforme o momento e o público a que se dirige. É a partir dessas duas formas discursivas que Otelo se move e se constrói, ao mesmo tempo em que é movido e construído por aqueles que o veem. Diante de Grande Otelo, esse conceito torna-se mais profícuo à medida que o próprio ator modula seus nomes, conforme a *persona* utilizada: Grande Otelo seria no mais das vezes a *persona* cinematográfica, que se diferencia de Sebastião Bernardes de Souza Prata, a memorialística, usada pelo ator para tomar distância dos seus personagens, Tião, Azulão, Espírito, Passarinho e Macunaíma, entre outros.

No fundo, essa distinção entre *personas* cinematográfica e memorialística busca borrar as fronteiras impostas por uma pretensa dualidade entre aparência e essência, como se houvesse um ser verdadeiro por trás dos papéis, ou como se fosse possível separar a nomeação dos próprios nomeadores. Afinal, o distanciamento só é possível, conforme Lima, quando se muda da dicção memorialística para a ficcional ou ensaística, ou “só parece praticável quando um hiato se depõe entre o memorialista e o tempo rememorado”. Do contrário, tal processo seria “semelhante ao ato de quem arrancasse a própria pele”.³³

Dito isto, atino para hipótese de que, diferentemente do que ocor-

³² Lima, “Persona e sujeito ficcional”, pp. 52-3.

³³ Lima, “Persona e sujeito ficcional”, p. 55.

re com atores brancos, a *persona* cinematográfica e a memorialística de Grande Otelo são, durante todo o seu itinerário, acossadas pelos estereótipos raciais. Nesse sentido, seus papéis filmicos e sociais são marcados por uma visão reducionista do negro, recaindo sob suas costas aquilo que Henry Louis Gates Jr.³⁴ define como o “fardo da representação racial”, na medida que suas ações – a exemplo daquelas dos grupos estigmatizados – são examinadas como atitudes que invariavelmente traem ou honram seu grupo.

Se a *persona* protege qualquer ser, ao mesmo tempo em que o aprisiona, no caso de Grande Otelo, a *persona* cinematográfica e memorialística por vezes corresponderá ao estereótipo racial – especialmente ao de “moleque malandro”.³⁵ Isto ocorre por conta da distribuição desigual de personagens e papéis sociais, fruto de uma repartição desproporcional de bens materiais e simbólicos baseada na raça. Por outro lado, em certos momentos em que ele consegue distanciar-se em relação ao tempo rememorado, eclodem conflitos entre a *persona* memorialística e os papéis representados anteriormente, com seguidas tentativas de buscar apaziguamentos, procurando descarnar-se de uma *persona* a outra, num movimento colidente e doloroso.

Mas, se há uma distribuição desigual dos significados no processo linguístico, que constrange a trajetória dos afrodescendentes, como explicar a singularidade do itinerário de Grande Otelo em relação a outros atores – negros e brancos –³⁶ no cinema brasileiro, que possibilita cruzar diferentes movimentos cinematográficos desde 1930 a 1980? A partir dessa questão e do que foi exposto acima, é possível apresentar melhor a hipótese deste artigo. Argumento que o itinerário de Otelo no

³⁴ Henry Louis Gates Jr., *Thirteen Ways of Looking at a Black Man*, Nova York: Vintage Books, 1997.

³⁵ Grande Otelo é representativo da incorporação do estereótipo de moleque malandro, que lhe é dado, e do qual faz uso, mas jamais sem conflitos. Atores como Abdias do Nascimento, Zózimo Bulbul e Antônio Pitanga buscaram questionar e criar suas trajetórias contra esses estereótipos. O que pontua aqui é que a distribuição desigual de significados na linguagem costuma produzir estereótipos que acossam grupos estigmatizados, mas cada membro desse grupo lidará com tais estereótipos de maneiras diversas.

³⁶ Poderíamos citar Ruth de Souza, José Lewgoy e Wilson Grey que, de certo modo, percorrem diferentes períodos e movimentos do cinema brasileiro, mas não têm a mesma presença no imaginário nacional que Grande Otelo.

cinema define-se por três fatores complementares: em primeiro lugar, este ator e sua *persona* cinematográfica tornam-se lugar de expressão das vicissitudes da atribulada formação do campo cinematográfico no Brasil, encarnando diferentes projetos; segundo, sua *persona* cinematográfica e memorialística varia conforme as representações raciais se transformam no interior do campo cinematográfico; por fim, ao adquirir uma habilidade artística enorme, e por ter passado a maior parte de sua vida entre os brancos, ele aprendeu estratégias para negociar com tal imaginário, sem ferir os brios de uma sociedade racista que, como definiu Florestan Fernandes, tem “preconceito de não de ter preconceito”,³⁷ angariando assim um espaço ímpar. Sua singularidade no campo cinematográfico está mais fortemente ligada, portanto, às vicissitudes desse espaço do que a uma mudança de mentalidade geral na sociedade brasileira com relação ao imaginário da branquitude, uma vez que os estereótipos que ele encenou nos anos 30 voltarão em seus papéis no final de sua vida, mas agora na televisão.

Reconhecendo os limites impostos neste artigo, que impossibilitam fazer jus a uma trajetória tão complexa, pretendo pontuar recorrências na vida do ator e momentos que exemplificam mudanças, à medida que apresentem contribuições às questões acima mencionadas. Prossigo, portanto, com dados biográficos que esclarecem a entrada de Grande Otelo no campo do entretenimento, na década de 1920.

³⁷ Conforme define Fernandes, trata-se de uma característica do preconceito brasileiro, em que “o ‘preconceito de cor’ é condenado sem reservas, como se constituísse um mal em si mesmo, mais degradante para quem o pratique do que para quem seja vítima. A liberdade de preservar os antigos ajustamentos discriminatórios e preconceituosos, porém, é tida como intocável, desde que mantenha o decoro e suas manifestações possam ser encobertas ou dissimuladas (mantendo-se como algo ‘íntimo’; que subsiste no recesso do lar; ou se associa a ‘imposições’ decorrentes do modo de ser dos agentes ou do seu estilo de vida, pelos quais ele ‘têm o dever de zelar’). Embora o negro e o mulato façam contraponto [...], eles não são considerados de maneira explícita. Ao contrário ficam no *background*, numa confortável amnésia para os ‘brancos’. [...] Do ponto de vista e em termos da posição sócio-cultural do ‘branco’, o que ganha o centro do palco não é o ‘preconceito de cor’. Mas, uma realidade moral reativa, que bem poderia ser designada como ‘o preconceito de não ter preconceito’. Minando em sua capacidade de agir acima das normas e dos valores ideais da cultura, em vez de condenar a ideologia racial dominante [...]. Em lugar de procurar entender como se manifesta o ‘preconceito de cor’ e quais são seus efeitos reais, ele suscita o perigo da absorção do *racismo*, ataca as ‘queixas’ dos negros ou dos mulatos como objetivação desse perigo e culpa os ‘estrangeiros’ por semelhante ‘inovação estranha ao caráter brasileiro’”. Florestan Fernandes, *O negro no mundo dos brancos*, São Paulo: Diefel, 1972, pp. 24-5, grifos do autor.

A infância de Grande Otelo e a Companhia Negra de Revistas

Nascido em Uberlândia (MG), a 18 de outubro de 1917, Sebastião Bernardo Silva,³⁸ como foi batizado, entrou cedo em contato com o mundo artístico. Filho de Maria Abadia de Souza e de Francisco Bernardo Costa, ambos agregados de famílias abastadas do triângulo mineiro, o menino apelidado Tião preferia perambular pela cidade a ficar na escola onde era o único aluno negro. Diante de uma professora que o repreendia, imaginando que o menino tinha dificuldades de aprendizagem, na sala de aula vivia em desconforto. Já na rua, aprendeu a cantar com a proprietária do Hotel do Comércio, que se valia do menino para ajudá-la a receber os viajantes que chegavam à procura de uma noite bem dormida. Com os trocados recebidos, aproveitava para assistir a filmes, comprar guloseimas e a revista *Tico-Tico*, que via nas mãos dos filhos do patrão de seus pais, mas que não tinha oportunidade de ganhar. Em suas cantorias pela cidade, não tardou para que o menino se tornasse atração do Circo do Serrano, seja na pantomima *O tesouro*, ou em *Os bandidos da serra morena*. É nessa época que a família branca Gonçalves, dirigente da Companhia de Comédias e Variedades Sarah Bernhardt, se hospeda no Hotel do Comércio e vê Sebastião. Com os Gonçalves ele se muda para São Paulo, como filho adotivo. Também com eles, aprende monólogos teatrais e canções brasileiras. Entretanto, a relação que mantém com a família adotiva envolve desempenhar um trabalho pesado para crianças, revelando a existência de um legado escravista ainda vivo.³⁹ Ao acompanhar sua tutora nas aulas de canto, Sebastião recebe o apelido de “Otelo” do maestro italiano Filippo Alessio, que tentava prever o futuro do tenorino: dizia que quando adulto, ele seria um intérprete da ópera homônima de Giuseppe Verdi (1887). Ao relatar essa previsão, Otelo recriava em sua *persona* memorialística a ideia de um destino incontornável, enquanto lamentava: “mas não deu certo, nem cresci e nunca cantei ópera”.⁴⁰

³⁸ Grande Otelo mudou o seu nome de batismo para Sebastião Bernardes de Souza Prata. Discuto essa mudança de forma mais detalhada na minha tese, em andamento.

³⁹ Grande Otelo conta que levou surras quando deixou de passar as roupas dos artistas da companhia para brincar com outras crianças. Cf. Sérgio Cabral, *Grande Otelo: uma biografia*, São Paulo: 34, 2007, pp.33-4.

⁴⁰ Ver Ana Karícia M. Dourado, “Fazer rir, fazer chorar: a arte de Grande Otelo” (Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2005).

Em seus primeiros anos de carreira, as oportunidades abertas para o ator ficaram restritas aos lugares destinados aos artistas negros e aos atores mirins: o circo, a música e os teatros de variedades. Vale lembrar que, nesse período, o ator negro Benjamin de Oliveira fazia sucesso no Circo Spinelli, no Rio de Janeiro.⁴¹ João Cândido da Silva, De Chocolate, montava sua Companhia Negra de Revistas, inspirado pela *Revue Nègre* parisiense, que ganhava destaque com Josephine Baker.⁴² As duas companhias de revista eram compostas apenas por artistas negros. Além de De Chocolate, ganharam destaque na Companhia Pixinguinha e Donga que, a partir dessa época, receberiam notoriedade no cancionário nacional. Com efeito, foi nesse período que se iniciou a voga do Negrismo em Paris, com influências duradouras sobre o campo do entretenimento brasileiro. Como explica Tiago Melo Gomes, no Brasil, em que grande parcela da população era “de cor”, diferentemente de Paris, o sucesso das novas atrações francesas ganhava contornos distintos, abrindo possibilidades para uma maior aceitação dos artistas negros e dos elementos de matrizes africanas nos palcos.⁴³ Tal processo teria contribuído para integrar, com restrições, o negro, além do carnaval e do samba, na constituição de uma identidade nacional brasileira.

Grande Otelo, destarte, insere-se no campo do entretenimento num momento de maior abertura para atores negros, apesar dos papéis e tipos restritos. Ainda sob a custódia da família Gonçalves, ele é contratado pela companhia dirigida por De Chocolate para a estreia em São Paulo em outubro de 1926. Faz turnê por várias cidades, interpretando peças sugestivamente intituladas *Tudo Preto*; *Preto no branco*; *Café torrado*; *Carvão nacional*; e *Revistas das revistas*, recebendo inúmeros elogios, que o destacavam como o melhor ator da Companhia. O cronista da *Tribuna de Santos*, por exemplo, guarda

para o fim uma referência especial ao Pequeno Otelo, artistazinho de seis anos de idade, vivo, esperto, como um azogue. É o melhor ator da com-

⁴¹ Ermínia Silva, *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, São Paulo: Altana, 2007.

⁴² Nicolau Sevcenko, *Orfeu extático na metrópole*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992; Thiago Gomes, *Um espelho no palco*, Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

⁴³ Gomes, *Um espelho*.



OTHELLO

**O furor da Companhia Negra de
Revistas, no Republica.**

Otelo na Companhia Negra de Revistas em 1926

panhia [...] diz com naturalidade admirável poesias e monólogos em espanhol, italiano, português etc. [...]. Em suma, a novidade que a Companhia Negra de Revistas representa no teatro nacional deve ser encorajada como uma louvável iniciativa para o levantamento moral da raça.⁴⁴

O aspecto mais destacado por este e outros cronistas era o fato de uma criança declamar de memória poesias e monólogos em várias línguas. O virtuosismo e a atuação como de um adulto era o elemento que o campo de entretenimento mais buscava enfatizar em artistas mirins, como os brancos Jack Coogan e Shirley Temple e o negro Allen Clayton Hoskins, o Farina. No caso de Otelo, sua baixa estatura dava a impressão dele ser mais novo do que era, impressionando ainda mais a plateia e os cronistas.⁴⁵ Além disso, a cor seria enfatizada pelos críticos, que atribuíam à Companhia Negra de Revistas o papel de “levantamento moral da raça”, construindo sua crítica sem levar em conta suas inovações formais dentro do gênero.

Mas o sucesso do pequeno Otelo duraria pouco. Em fins de abril de 1927, seus tutores o buscam em meio à turnê no Espírito Santo, para voltar a São Paulo. Após o retorno, ele foge, mora na rua e num abrigo de menores, até ser adotado pela família do advogado Antônio de Queiroz, que se teria encantado com os dotes artísticos do menino. Otelo passa a viver no bairro de Higienópolis e estudar no Liceu Coração de Jesus – lugares frequentados pela elite paulista. É momento de uma socialização intensa com brancos, que lhe daria um traquejo para lidar com eles sem ferir os brios e as hierarquias tácitas e, por vezes explícitas, existentes nas relações raciais em uma cidade bastante segregada como São Paulo.

Em 1932, ele canta hinos na Rádio Educadora em apoio à campanha constitucionalista de São Paulo contra a Ditadura Vargas. Com cantores dessa emissora, aprende a entoar jazz. Sob a custódia da família Queiroz, ele fica até 1933, quando decide seguir a carreira artística. Em

⁴⁴ “Tribuna de Santos”, 12 de janeiro de 1927, *apud* Cabral, *Grande Otelo*, p. 37.

⁴⁵ Nas críticas, os cronistas erram a idade de Otelo, atribuindo cinco, seis e sete anos quando na verdade ele tinha nove. Ver Sérgio Cabral, *Grande Otelo*; e Orlando Barros, *Corações de chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)*, Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

1934, é contratado pela Companhia de Revistas de Jardel Jércolis, que fazia turnê pelas cidades paulistas. Entretanto, os monólogos, canções e números aprendidos na infância e na Rádio Educadora não arrancaram aplausos do público carioca. Já crescido, a estatura baixa, media por volta de um metro e meio, não mais contribuía para que os longos textos recitados em diferentes línguas impressionassem a plateia, que antes o aclamara como criança prodígio. Acrescente-se, como revelam as resenhas teatrais da época⁴⁶ e o próprio ator lembraria mais tarde, que público carioca acharia seu sotaque paulista acentuado em demasia para interpretar os dois únicos papéis disponíveis aos artistas negros: o de sambista malandro e o de jazzista americano.⁴⁷ A reinserção de Otelo na carreira artística enfrenta uma indefinição durante dois anos, tempo em que canta jazz e faz papéis de negro americano e pequenas pontas de malandro sem sucesso, enquanto se dedica a conhecer a boemia, o samba e o sotaque carioca.⁴⁸

A volta do sucesso: o teatro de revista, o Cassino da Urca e as chanchadas

No final de 1936, Grande Otelo é finalmente aclamado pelo público na peça *Maravilhosa*, com o número *Tabuleiro da Baiana*, em parceria com a “mulata” Déo Maia.⁴⁹ O teatro de revistas e o próprio ator passam a incorporar cada vez mais em seus esquetes e atrações aquilo que estava sendo construído como o folclore nacional, com grande destaque para a Bahia, as baianas, samba, frevo e uma estética estilizada das

⁴⁶ Ver as críticas teatrais diárias do *Jornal do Brasil*, de 31 de maio de 1935 a 4 de julho de 1935; e Deise Santos de Brito, “Um ator de fronteira: um análise da trajetória do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 e 40” (Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2011).

⁴⁷ Outros intérpretes, inclusive brancos, enfrentariam o problema do sotaque italianado de São Paulo no Rio de Janeiro, como Cacilda Becker. Mas, neste caso, ela ao menos tinha uma gama mais variável de papéis, podendo até interpretar uma paulista, italiana ou estrangeira, sem que seus personagens estivessem limitados por uma visão de estereotipia racial.

⁴⁸ Ver Depoimento para Posteridade no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1967.

⁴⁹ Essa era a definição que a artista recebia nos anúncios do *Jornal do Brasil* da época. Ver José Carlos Burle, “Música popular brasileira”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 de novembro de 1936, p. 18.

religiões afro-brasileiras.⁵⁰ Com efeito, é nessa época que diversos elementos de matrizes africanas são transformados em marcos da identidade oficial, passando por um processo de supressão de qualquer aresta que pudesse desbancar o imaginário branco. Feijoada, carnaval, samba e capoeira convertem-se em símbolos oficiais da identidade brasileira;⁵¹ no futebol, dá-se a profissionalização dos jogadores negros. Igualmente, os palcos dos cassinos, emissoras de rádio e produtoras de cinema como a *Cinédia* e, posteriormente, a *Atlântida* passam a incorporar tais elementos que encontravam a simpatia do público.⁵² Tal fenômeno resulta em imperativos específicos para os atores e atrizes negros – caso de Grande Otelo; e produz novas expectativas, com as quais terão de dialogar, na condição de quererem permanecer no campo.

Grande Otelo e Déo Maia fazem turnê pelo Estado de São Paulo e, logo depois, são contratados pelo mais conhecido cassino da época – o da Urca, onde encenam diversos números carnavalescos. Também remontam a esse período as incursões cômicas que lhe renderam loas, especialmente quando se travestia de mulher loira, ou quando parodiava o cantor argentino Carlos Gardel. Já no filme *Onde está a felicidade?* (1938), Otelo interpreta o papel de moleque preguiçoso e malandro que além de consistir num dos estereótipos que, à época, estavam mais associados à população negra, se tornaria sua *persona* cinematográfica, percorrendo toda a sua carreira.⁵³

⁵⁰ Ver, nesse sentido, o artigo de Rita do Amaral e Vagner Gonçalves da Silva, “Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro”, *Afro-Ásia*, n. 34 (2006), pp. 189-235. Nele os autores analisam como a Bahia, a baiana e as filhas de santo do Candomblé ganharam estilizações nas letras de samba, cassinos, emissoras de rádio e casas de espetáculo do Rio de Janeiro, projetando-se nacionalmente. Tais elementos foram sintetizados por Carmen Miranda que, em seu vestuário e gestos, “usou múltiplos signos saídos do universo simbólico dos terreiros e cantados por ela nos versos de ‘O que é que a baiana tem?’, de 1939”.

⁵¹ Lília Schwarcz, “Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade”, in Lília Schwarcz (org.), *História da vida privada IV* (São Paulo: Companhia das Letras, 1993); Peter Fry, *A persistência da raça*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005; Hermano Vianna, *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

⁵² Vale lembrar que José Carlos Burle, fundador e um dos principais diretores da Atlântida, em seus artigos no *Jornal do Brasil*, entre 1936 e 1937, defenderia a música, teatro e cinema genuinamente brasileiros, citando Mário de Andrade e Gilberto Freyre. O cineasta tecerá loas a Grande Otelo por conta da peça *Maravilhosa*. Ver Luís Alberto Rocha Melo, “Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo” (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense, 2006).

⁵³ Em estudo realizado por Thales de Azevedo sobre os estereótipos raciais na Bahia, em 1951 – o mesmo período de sucesso das chanchadas –, os estereótipos da indolência e da feiura dos negros são recorrentes. Thales de Azevedo, *Cultura e situação racial no Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.



Oscarito e Grande Otelo em Aviso aos Navegantes (1950)
Grande Otelo e Eliana Macedo no número "No tabuleiro da baiana"
de Carnaval Atlântida (1952)

Redesenham-se, portanto, os lugares de Grande Otelo no campo do entretenimento: nos cassinos, teatros de revistas e cinema, ele faz esquetes cômicos no papel de moleque, além de números folclóricos com samba e carnaval. Também marca presença nos filmes do gênero cinematográfico de maior sucesso, nos idos de 1940 e 1950, a chanchada, que uniu, em suas tramas de intenção cômica, esquetes e números carnavalescos do teatro de revistas e dos cassinos. Grande Otelo desponta ao fazer par com Oscarito e, posteriormente, com Ankito, ambos comediantes brancos. A dupla formada por um branco e um negro reforça justamente os marcadores raciais e a estatura de cada comediante, buscando obter efeito humorístico em tramas que abordam: 1) a transformação de um sujeito inábil em herói; 2) a inversão de hierarquias sociais; 3) trocas de papéis; 4) nomes que frequentemente remetem à cor; e 5) relacionamentos afetivo-sexuais entre brancos e negros.

Em filmes como *Aviso aos navegantes* (1950), *Carnaval Atlântida* (1952), *Dupla do barulho* (1953), *Matar ou correr* (1954), Grande Otelo interpreta personagens de classe baixa que, no decorrer do enredo, ganham destaque. De ajudante de cozinha de um transatlântico a herói da tripulação, de faxineiro de estúdio cinematográfico a colaborador do filme, de ajudante de circo à grande atração do picadeiro, de vagabundo a herói de uma cidade. A escalada de tais figuras é inesperada, ocorrendo por um golpe de sorte. Nesse tipo de enredo, calcula-se o efeito cômico com base no processo de transformação de um personagem aparentemente inábil em herói,⁵⁴ mas também não se busca ultrapassar certos limites, bem expressos pelo fato de Grande Otelo estar na maior parte das vezes num patamar abaixo do de Oscarito.

Em meio a tal projeto, a cor, a proporção corporal e a fisionomia arredondada de criança de Grande Otelo serviram de suportes ao humor, à medida que sintetizavam tudo aquilo que diferia do herói cinematograficamente construído, branco, alto e de rosto anguloso – caso,

⁵⁴ Utilizo a definição de humor de Mary Douglas, que, segundo a autora, nasce da justaposição entre elementos considerados disparatados. Mary Douglas, *Implicit Meanings*, Londres: Routledge, 1999. Cf. também, sobre o mesmo tema, Sigmund Freud, *The Jokes and its Relation to the Unconscious*, Nova York: Penguin Books, 2003. Henri Bergson, *O riso*, São Paulo: Martins Fontes, 2007.

por exemplo, de Bing Crosby, em Hollywood; e Anselmo Duarte, no cinema brasileiro. As próprias convenções da comédia permitiam tais licenças, vez que esse gênero construía seu humor através da rigidez e normatividade existentes nas relações sociais e representadas em outros gêneros cinematográficos, como o drama. Além disso, os mesmos atributos que o habilitavam para o papel de moleque nesse tipo de produção também contribuíam para que sua transformação em herói jamais suplantasse o mocinho e o comediante brancos.

Mais especificamente, a manipulação de uma gama de significados sociais indexados à cor e de outros atributos físicos do intérprete era feita por meio de associações entre a posição social do personagem negro, suas características corporais e seus nomes, não raro alusivos à sua cor – caso de Azulão, Rapadura, Milk Shake e Xis Cocada. No caso de Azulão, procurava-se encontrar efeito cômico na sobreposição entre o nome no aumentativo e a baixa estatura do ator. Outras justaposições reforçam, por contraste, a cor de Otelo, por exemplo, quando ele parodia o tipo de palhaço conhecido como branco – o clown –, a Julieta de Romeu e o cantor branco argentino Carlos Gardel. Referências entre personagem e a origem racial, inexistentes nos papéis de Oscarito, José Lewgoy e Anselmo Duarte, visto que estes encarnavam outras e diversas categorias sociais, sem nunca estarem restritos por sua branquidão.

Outro ponto que chama a atenção para a fabricação da *persona* cinematográfica através do corpo de Grande Otelo é que na maioria desses filmes, seus personagens dão vazão à ideia expressa pelas interpretações que se tornaram clássicas sobre o Brasil, de que o homem negro está fora do mundo dos afetos e dos prazeres, como observa Laura Moutinho.⁵⁵ Apenas em *Também somos irmãos* (1949) e *Dupla do Barulho* (1954), o tema das relações afetivo-sexuais entre brancos e negros é abordado, mas

⁵⁵ De acordo com a autora, nas obras de Nina Rodrigues, Oliveira Vianna, Paulo Prado, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, o homem negro e o mestiço não aparecem jamais no mundo dos “afetos e prazeres”, somente no mundo do trabalho. Isso pode indicar que, na visão dos autores, apenas o branco foi elemento ativo no processo de miscigenação – sendo os demais destituídos, portanto, de sexualidade. Laura Moutinho, *Razão, “cor” e desejo*, São Paulo: Editora Unesp, 2003. Vale lembrar que os livros de Paulo Prado, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, analisados pela autora, foram escritos na década de 1930, quando Otelo despontava como astro das chanchadas. A proximidade temporal indica que tal imaginário estava vivo no período de maior êxito desse gênero cinematográfico.

enquanto tabu. Nestes filmes, os personagens negros são castigados ao longo da trama por nutrirem o desejo de se casar com mulheres brancas. Somente na comédia *Aviso aos navegantes*, esse tema é abordado visando explorar elementos que poderiam ser percebidos, em seu tempo, como disparatados: no início, o personagem de Grande Otelo está acompanhado de uma mulher branca argentina; no final, de duas loiras altas.

Os casos são representativos dos usos da chave humorística para expor constrangimentos e interditos sociais, procurando extrair efeito cômico da contradição entre a aparência de Otelo e sua desejabilidade no terreno sexual. Mais além, são exemplos que revelam justamente os limites de sua *persona* cinematográfica, encerrada na corporalidade do estereótipo de um negro infantilizado por sua estatura e trejeitos cênicos. Vale reforçar a consonância entre tal modelo de comicidade e o patriarcalismo branco que adere à convenção cinematográfica de cariz hollywoodiano – e isso a despeito de se colocar em cena, no Brasil, o tema da miscigenação racial.⁵⁶ Na mesma época das chanchadas, o próprio Otelo, a partir de um relato memorialístico em que contrapunha momentos diferentes de seu percurso, nos dá os elementos para pensar em quão conflituosa era sua relação com a *persona* cinematográfica à qual estava ligado – aquela esperada pelo público, *persona* que ele próprio ajudara a fabricar, mas que fugia ao seu controle. Apresentando o projeto de protagonizar a lenda gaúcha do *Negrinho do pastoreio*,⁵⁷ o ator falava de como, apesar de toda a sua habilidade para viver diversos papéis, as expectativas estavam continuamente a recolocá-lo em lugar fixo:

⁵⁶ É importante lembrar que a representação de uma masculinidade negra assexuada seria convenção em Hollywood após as várias rebeliões e proibições do filme *O nascimento da nação* (1915), que mostrou tentativas de estupro de uma mulher branca por um homem negro, fazendo apologia da Ku Klux Klan. Essa convenção se transformaria em lei para todos os filmes, com o Production Code de 1934, que proibia cenas de relações interracialis ou sugestão delas nos filmes de Hollywood, bem como cenas em que o espectador branco/branca pudesse sentir atração por artistas negros(as). Ver, nesse sentido, Thomas Cripps, *Slow Fade to Black*, Nova York: Oxford University Press, 1993; Barry Langford, *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. Sem estar restrito a esse tipo de lei, mas influenciado por tais convenções, o cinema brasileiro apresentaria, na maior parte dos filmes, uma masculinidade negra assexuada, mas também não eliminaria sugestões de relações interracialis.

⁵⁷ Este é o drama de um menino escravo que, suspeito de ter perdido um cavalo, é castigado pelo seu fazendeiro até a morte, tornando-se, no fim da história, um anjo. O projeto só se concretizou mais de 20 anos depois, em 1973.



Grande Otelo e Oscarito em Dupla do barulho (1954)

Eu estava acostumado “a sério”, declamando, no estilo que mais me agradava, poesias e trechos dramáticos. No Rio, porém um dia, fui cantar no “No Tabuleiro da Baiana” em dupla com Déo Maia, e me lembrei de fazer o que sempre me aconselhavam: pôr os beijos para fora, balançar o corpo, fazer palhaçadas. Foi um chuí! De lá para cá, com grande tristeza minha, venho fazendo só isso. Nada de arte, e sim uma comichidade fácil, baseada apenas na exploração do meu tipo humano, mirradinho, e na minha cor.⁵⁸

A partir desses exemplos, é possível observar que a inserção do ator no campo de entretenimento foi consoante com as representações raciais veiculadas pelo que se constituiu como o conjunto das interpretações clássicas sobre o Brasil, especialmente no caso dos personagens assexuados; foi, ao mesmo tempo, coetânea ao processo de conversão dos símbolos de matrizes negras em emblemas nacionais, mantendo intocadas as posições favoráveis à elite branca. Os filmes do período divulgavam certa versão edulcorada da chamada “democracia racial”, que parecia se cristalizar na dupla formada por Grande Otelo e Oscarito – que ora se ajudavam mutuamente, ora zombavam-se entre si, para no fim terminarem como velhos e bons amigos. Tudo se passava, portanto, como se não houvesse preconceito racial. As personagens de Grande Otelo na chanchada caíam como luva para a construção de uma imagem cinematográfica do negro engraçado, malandro, mas também obediente, diversa da ideia de revolta com que aparece em *Também somos irmãos*, do chamado Realismo Carioca, ou de maldade, como acontecia nos filmes da década de 1920, interpretados por outros artistas negros.⁵⁹

O realismo carioca e as posições políticas de Grande Otelo

Apesar de suas tensões com os papéis cômicos, Grande Otelo seria um dos poucos atores da época a incorporar à sua *persona* cinematográfica personagens dramáticos, como nos longas *Amei um bicheiro* (1952) e *Moleque Tião* (1941), este último baseado em sua própria biografia.

⁵⁸ Entrevista de Grande Otelo ao *Semanário Radar*, 20 de abril de 1951.

⁵⁹ Ver Noel dos Santos Carvalho, “O negro no cinema brasileiro: o período silencioso”, *Plural* (Revista de pós-graduação em Sociologia da FFLCH/USP), n. 10 (2003), pp. 155-79.



*Grande Otelo em Moleque Tião, longa-metragem inaugural da Atlântida (1943)*⁶⁰

Tratava-se de uma façanha para poucos no campo cinematográfico da época, visto que nem o eterno cômico Oscarito, ator que ganhava o primeiro crédito nas chanchadas, nem o vilão José Lewgoy, formado em artes dramáticas em Yale nos EUA, conseguiram readaptar suas *personas* cinematográficas com tanta propriedade quanto Otelo.

No terreno dos dramas, o papel de Grande Otelo no filme *Também somos irmãos* (1949) traz outra dimensão à sua *persona*: o de revoltado. Realizado no final da década de 40, o longa coloca em cena esse ator ao lado de Agnaldo Camargo e Ruth de Souza, ambos do Teatro Experimental do Negro (TEN). Fundado no Rio de Janeiro em 1944, por Abdias do Nascimento, o TEN buscou problematizar “a representação [...] e os papéis que [...] eram reservados”⁶¹ aos afrodescendentes, ao mesmo tempo em que não deixou de inserir suas reivindicações no panorama naciona-

⁶⁰ Não encontrei nenhuma informação sobre a atriz que contracenava com Grande Otelo.

⁶¹ Márcio Macedo, *Abdias do Nascimento: a trajetória de um negro revoltado (1914 –1968)* (Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo 2006), p. 110.

lista, reafirmando até certo ponto um ideal de “democracia racial”⁶² cultivado pelo Estado Novo. Assim, o TEN produzia peças de autores como O’Neill, trazendo uma representação diferente do negro,⁶³ mas, simultaneamente, chamava pessoas que divulgavam certos estereótipos associados ao negro, como Grande Otelo e Ary Barroso, para participarem de seus eventos. Além disso, o Teatro realizava outras atividades, como cursos de alfabetização, seminários, sessões de terapia e um concurso de beleza.⁶⁴

Devido a esse contato com o TEN, o filme *Também somos irmãos* traz novas perspectivas para a representação do negro, elegendo como tema o preconceito racial. Grande Otelo (Miro) e Aginaldo Camargo (Renato) interpretam dois irmãos que, durante a infância, foram criados por uma família branca, discordando um do outro na vida adulta sobre os caminhos que se deve tomar para enfrentar o preconceito racial. Miro é um sambista malandro que vive de expedientes escusos e expressa uma atitude radical: defende que o negro deve ficar na favela junto a seus pares, rejeitando sua família de criação e valorizando as próprias raízes – leia-se samba e carnaval, na visão do filme. Já Renato interpreta um estudante de Direito que sonha em ascender socialmente e casar com sua irmã de criação branca. É nesse filme que o personagem de Grande Otelo afirma para o irmão: “A minha alma é mais preta do que essa mão que você está vendo [...] preto com alma branca é fantasma!”.

Ao interpretar Miro, Grande Otelo dialogava com os outros papéis cômicos de sambista e malandro, a diferença ficando justamente na raiva presente neste personagem de *Também somos irmãos*. Mas

⁶² De acordo com Carvalho, as reivindicações do documento preparado na *Convenção Nacional do Negro*, encontro organizado pelo TEN em São Paulo, mantêm um tom conciliador, reafirmando o mito das “três raças fundamentais” do “povo brasileiro”, além de exigir que o preconceito racial se torne crime. Noel dos Santos Carvalho, “Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul” (Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2006), p. 34. Ver também Sérgio Costa, *Dois Atlânticos*, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006; Antônio Sérgio Guimarães e Márcio Macedo, “Diário trabalhista e a democracia racial negra nos anos 1940”, *Dados*, v. 51, n. 1 (2008), pp. 143-82.

⁶³ Posteriormente, em depoimento, Abdias do Nascimento diria: “Precisávamos pegar um autor como O’Neill – que, aliás, nunca tinha sido encenado no Brasil – e calar a boca dessa gente! Ninguém acreditava que negro pudesse fazer teatro: o que se esperava dos negros eram as macacadas do Grande Otelo ou as reboladas da Pérola Negra”. Abdias do Nascimento *apud* Márcio Macedo, *Abdias do Nascimento: a trajetória de um negro revoltado*, 2006.

⁶⁴ Carvalho, “Cinema e representação racial”.

agora, seu tipo corporal e seus papéis passados, mais do que atrapalhar, tornavam-se meios para que o conteúdo radical de suas falas não amedrontassem e violassem a ufania do espectador. Além disso, no epílogo do filme, a tentativa de vingança de Miro contra seu pai de criação acaba prejudicando a si mesmo e ao seu irmão, o que suscita julgar sua atitude como infantil. Seu tipo e *persona* cinematográfica, entretanto, o afastavam do papel do estudante de Direito vivido por Agnaldo Camargo (alto, magro e com rosto afilado) e que representava o ideal de integração entre brancos e negros.

O parco sucesso de público, também devido ao período em que o filme foi exibido,⁶⁵ sugere que a associação entre a ideia de revolta e a *persona* cinematográfica de Grande Otelo, assim como o tema do preconceito racial foram menos atrativos ao espectador do que os papéis interpretados pelo ator na chanchada e os enredos destes filmes. O longa-metragem, entretanto, foi aclamado pela crítica, que via com maus olhos os musicais carnavalescos. Ganhou o prêmio de melhor filme do ano (1949) e Grande Otelo, o de melhor ator pela Associação Brasileira de Críticos Cinematográficos.

Poucos meses depois da estreia de *Também somos irmãos*, ocorreria a maior tragédia da vida do ator, que ganhou manchetes nos jornais: a esposa de Otelo, Lúcia Maria, matou seu filho Chuvisco e, em seguida, suicidou-se. O episódio, de difícil recuperação para o ator, voltaria em várias entrevistas ao longo da carreira, bem como a característica visceral que agregaria elementos de verossimilhança a seus personagens, tanto trágicos, quanto cômicos, mesmo contra a sua vontade.⁶⁶ Na semana da tragédia, José Lins do Rêgo, colaborador do jornal

⁶⁵ Conforme a crítica de Moniz Vianna, publicada pelo *Correio da Manhã* de 14 de setembro de 1949, *Também somos irmãos* foi lançado justo na semana de *Os três mosqueteiros* e *Os sapatinhos vermelhos*, com os quais não pôde concorrer. Grande Otelo e Agnaldo Camargo recebem algum reconhecimento do crítico, em comparação com o restante do elenco: “No comportamento dos atores, não há surpresas, salvo a de Agnaldo Camargo, cujo desempenho é quase correto – não lhe falta sobriedade e até certa firmeza no falar. Os demais [com exceção de Grande Otelo] declamam os seus papéis, não sabem andar em cena, têm medo de olhar para a objetiva e se vestem muito mal”.

⁶⁶ Em depoimento concedido ao MIS, Otelo negou que as tragédias na sua vida teriam influenciado seus papéis dramáticos. Grande Otelo em *Depoimentos para Posteridade*, Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 26 de maio de 1967. Número do CD: 440-1.

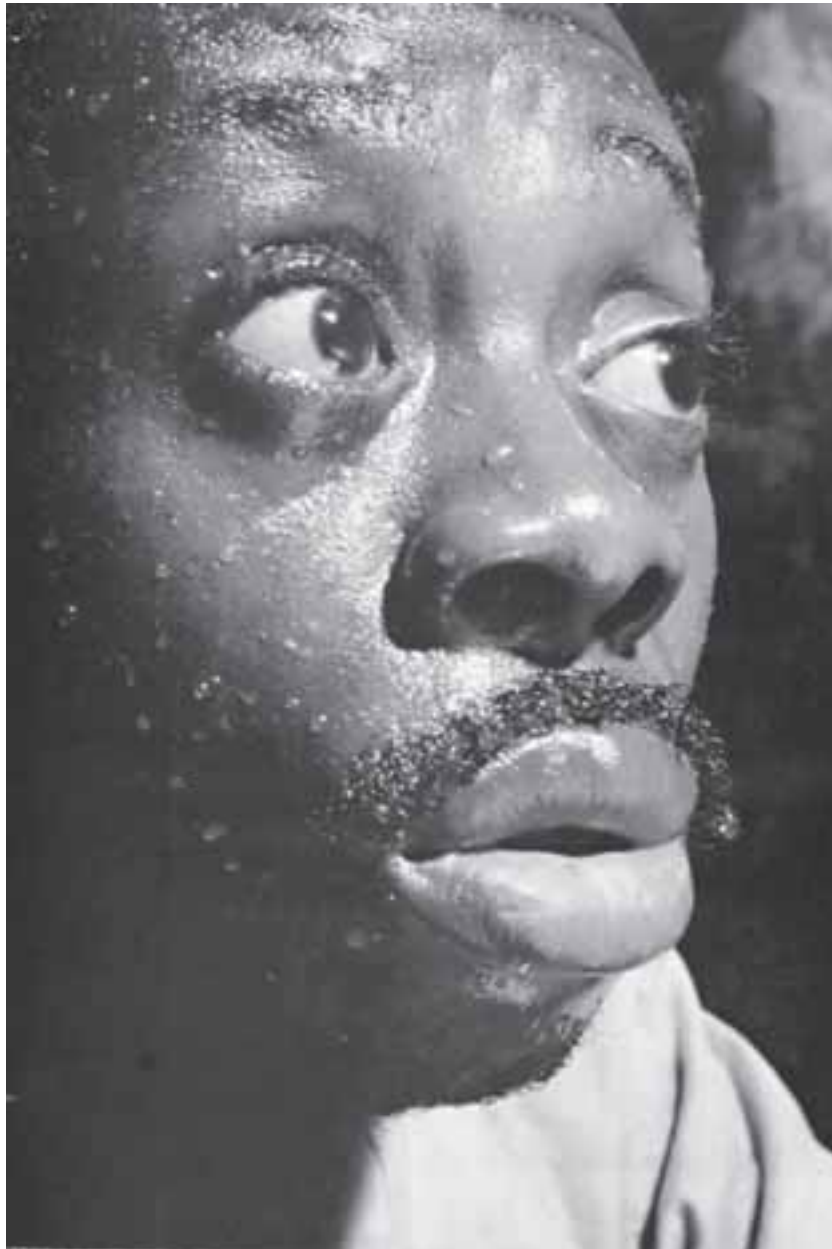
do *O Globo*, escrevia um artigo em apoio ao artista, no qual descreve ter visto a *persona* do ator se rasgar. Naquela noite

via a cara que é uma fonte de riso transformada em uma cara de sofrimento, de amargura, de desespero. E li o noticiário impiedoso e quase chorei, e uma repulsa geral pelos homens atçou-me na alma a vergonha de ser de uma sociedade de sádicos, de doentes de espírito. Caro Otelo, estou contigo. [...] Ontem à noite, a força de um contrato te levou ao palco para fazerem os outros rirem. E dizem que não suportaste a dor. E a tua máscara se rasgou em público. E o público que queria gozar o cômico arrasado pela dor, muito terá sofrido, apesar do sadismo monstruoso. O pranto de Otelo abafou a sala, encheu o teatro, rompeu a rua, correu para o apartamento vazio, onde o seu Chuvisco, coitado, era uma sombra de menino morto.⁶⁷

Esse instante do palco não passou para a cena cômica da fita *Carnaval no fogo*, que Grande Otelo filmou logo após o enterro. Como lembraria anos depois o diretor branco do filme, Watson Macedo, a cena emblemática do Otelo vestido de Julieta, com Oscarito de Romeu, fora filmada nessa ocasião. Nos intervalos das tomadas, Otelo caía aos prantos, mas em frente à câmara encenava uma de suas sequências cômicas mais aclamadas. A vida, o corpo e a própria tragédia do ator viravam matéria-prima de sua *persona* cinematográfica, e posteriormente memorialística, que ganhava agência própria através dos filmes, notícias de jornais e nas lembranças de cada espectador.

Em 1953, ele voltaria ao papel dramático em *Amei um bicheiro*. Em uma cena memorável, para salvar seu amigo mafioso, o personagem de Otelo morre sufocado. Em 1957, paralelamente às comédias, Grande Otelo é o ator principal do filme *Rio Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos – diretor que inova ao representar o negro como símbolo da classe explorada e possível devir histórico. Otelo encarna o talentoso sambista Espírito que, ludibriado pelos empresários da indústria fonográfica, tem suas composições roubadas. O ator seria a corporificação desse personagem que representa o povo bom, generoso, porém ingênuo e alienado, cuja pequenez do corpo e fisionomia infantil

⁶⁷ José Lins do Rêgo, *apud* Cabral, *Grande Otelo*, p. 135.



Grande Otelo interpretando Passarinho minutos antes de morrer em Amei um bicheiro (1953)

contrastava com as atrizes e os atores brancos, altos e esbeltos que viviam a burguesia. Se, no registro cômico, suas características corporais potencializam justamente o inverso, ou seja, de anti-herói a herói, no registro dramático o mesmo corpo reforça o sentimento de pena diante de uma figura vulnerável, tornando-se foco de uma identificação imediata com o espectador. No decorrer da trama, Espírito perde o filho e, ao final, ao tomar consciência da exploração, morre ao cair do vagão de um trem.

Os papéis em dramas, como *Moleque Tião*, *Também somos irmãos* e *Rio Zona Norte*, e as notícias trágicas em sua carreira diversificavam a gama de personagens negros no cinema e na mídia. Mas apesar do papel importante desses filmes na construção de narrativas contra-hegemônicas, eles estavam longe de desconstruir estereótipos. Como nos lembram Stuart Hall e Homi Bhabha, os estereótipos são ambivalentes ao se movimentarem entre pólos extremos. Isto se deve, segundo tais autores, à própria formação do discurso colonial que constitui a origem primeira desse tipo de representação, pois ele mobiliza continuamente sentimentos contraditórios, entre o desejo e o terror. Na medida que Otelo – reconhecido ator de comédias – se torna visível nesses dramas, sua *persona* cinematográfica passa a referir-se aos extremos de outro par de oposições estereotípicas: ele é ora extremamente alegre, ora intensamente triste – porquanto, está sempre nos extremos. Isto significa que esses filmes, ainda que criassem representações antirracistas, eram insuficientes para escapar da dinâmica própria à reprodução de estereótipos.

Entre as poucas fontes desse período em que é possível observar as opiniões e percepções de Grande Otelo sobre as relações raciais, está o anúncio de sua candidatura a vereador pelo PTB em 1958. Nele, Otelo aposta no lado cômico de sua *persona* cinematográfica, exprimindo uma perspectiva diversa daquela nutrida pelo TEN e da mensagem veiculada pelos personagens trágicos que interpretara sobre as relações raciais. Seu slogan anunciava: “Não vote em branco; vote em Grande Otelo”. O dístico é um jogo entre termos, que potencializa a ambiguidade da palavra “branco” nesse contexto, ou seja, a dupla referência à cor da pele do candidato e a uma das opções de voto. No cartaz da campanha, fica mais

clara uma opinião sobre as relações raciais no Brasil. Nesta peça publicitária, Otelo aparece dizendo “o negro é que está criando o problema do negro no Brasil”, o que vem seguido por frase do dr. Lyrio Coelho – “eu só me lembro que sou negro quando vou ao espelho”.⁶⁸ O cartaz parece sugerir que, na opinião de Grande Otelo, a população negra agenciaria um discurso “racial” em torno de um problema inexistente. A ideia parecia reforçada pela frase do dr. Coelho, apresentado como um homem “negro” que não se sentia vítima de preconceito e, portanto, só se lembra de sua “cor” quando ia ao espelho. Otelo não conseguiu se eleger, pois o PTB retirou sua candidatura antes do pleito.⁶⁹

Cinema Novo e Macunaíma: outra visão sobre o negro

Apesar de ter interpretado papéis dramáticos com profundidade em *Moleque Tião*, *Também somos irmãos*, *Amei um bicheiro* e *Rio Zona Norte* – filmes em cuja atuação foi elogiado por Glauber Rocha⁷⁰ na *Revisão crítica do cinema brasileiro* –, Grande Otelo não faria parte do elenco de atores centrais da primeira fase do Cinema Novo. A década de 1960 é um período de pouco sucesso para o artista no cinema, quando ele continuaria trabalhando em espetáculos de boates, no teatro e na televisão. As chanchadas não rendiam a mesma bilheteria das décadas de 1940 e 1950, migrando do cinema para a televisão e mantendo-se viva através de programas de auditórios, como o de Chacrinha, e nas telenovelas. Já os diretores do movimento estético que entrava em voga no momento não o chamariam para seus filmes. Consagrada nas chanchadas, a *persona* cinematográfica de Grande Otelo já não convinha.

O Cinema Novo pode ser visto como produto de uma “estrutura de sentimentos” que Marcelo Ridenti chamou de “brasilidade revolucionária”. Segundo o autor, “trata-se de uma aposta nas possibilidades da revolução brasileira, nacional-democrática ou socialista, que permitiria

⁶⁸ Cabral, *Grande Otelo*, p. 181.

⁶⁹ Sérgio Cabral considera que os votos recebidos por Otelo foram irrisórios, porque o eleitorado não votou em Sebastião Bernardes de Souza Prata, seu nome de batismo, sob o qual se candidatou. Entretanto, na entrevista de Grande Otelo à revista *Vêja*, em 14 de fevereiro de 1973, ele conta outra versão: diz que seu nome foi vetado pelo o PTB.

⁷⁰ Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo: Cosac Naify, 2003.

realizar as potencialidades de um povo e de uma nação”.⁷¹ Este imaginário, por sua vez, remonta às mudanças que começam após o fim da Segunda Guerra Mundial, à abertura democrática no Brasil em 1945 e às revoluções comunistas na China, em 1949, e em Cuba, em 1959. O movimento cinemanovista também guarda uma relação próxima com o renascimento do cinema europeu, através do Neorealismo italiano e da Nouvelle Vague francesa, e com o espraiamento dos cineclubes no Brasil, organizados por membros do Partido Comunista, que passam a exibir filmes outrora censurados, oferecendo alternativas ao cinema comercial. Tais transformações possibilitaram uma educação cinematográfica distinta do período anterior e frutificaram novos sentidos para o cinema, que deixou de ser visto como um tipo de entretenimento voltado à difusão de ideologias nacionalistas e crítica reformista, para tornar-se uma arma de conscientização revolucionária. Disto resultou uma diversificação nas formas de representar a população negra que em alguns filmes se transformaria em sujeito histórico capaz de promover a revolução. Nelson Pereira dos Santos, em *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*, citados acima, foi um dos impulsionadores desse novo sentido de cinema. Como argumentou David Neves na *V Resenha do Cinema Latino-Americano*, realizada em 1965, em Gênova, Itália, a chanchada, por seu caráter comercial, retratava o negro “através das possibilidades de um exotismo imanentes”.⁷² Já o Cinema Novo, de acordo com Neves, vinha produzindo filmes “antirracistas”, como *Barravento*, *Ganga Zumba* e *Aruanda*, que não representariam “o negro como fizeram os filmes até aquele momento”. Além disso, o diretor explicava que essas películas eram frutos de “uma identificação entre o realizador (branco) e os personagens negros, sem que a cor fizesse qualquer diferença”.⁷³ Todavia, é possível relativizar a interpretação de David Neves – ele próprio um expoente do Cinema Novo. Renato Silveira, por exemplo, encontra um certo olhar “etnocêntrico” em *Barravento*.⁷⁴

⁷¹ Marcelo Ridenti, *Brasilidade revolucionária*, São Paulo: Editora da Unesp, 2010, p. 10.

⁷² David Neves *apud* Carvalho, “Cinema e representação racial”, p. 112.

⁷³ David Neves *apud* Carvalho, “Cinema e representação racial”, p. 115.

⁷⁴ Renato Silveira, “O jovem Glauber Rocha e a ira do Orixá”, *Revista da USP*, n.39 (1998), pp. 88-115. O autor se contrapõe à interpretação canônica de Ismail Xavier, para quem *Barravento* revela um duplo ponto de vista de Glauber Rocha: a um só tempo, o filme criticaria a religião afro-

Neste filme, Firmino, interpretado por Antônio Pitanga, é o *alter ego* de Glauber Rocha, que professa a necessidade de uma transformação social. Como argumenta Renato Silveira, o problema central de *Barravento* está no fato de este personagem se contrapor à religião afro-brasileira, pois a vê como o “ópio do povo”, meio pela qual se justifica a exploração da comunidade da praia de Buraquinho. Na opinião de Silveira, Glauber não apenas fez um retrato que remonta aos estereótipos coloniais sobre o candomblé,⁷⁵ mas “foi impermeável à cultura negra antes, durante e depois das filmagens em Buraquinho”.⁷⁶

Mas, ainda que Glauber não consiga se despojar de seu olhar “branco” em *Barravento*, se compararmos este filme com a produção dos anos de 1940 e 1950, é inegável que ele opera uma diversificação na construção de personagens negros. Este seria um traço constitutivo do Cinema Novo. Na película mencionada, a maioria dos atores e atrizes são negros – algo raro na cinematografia brasileira – e, além disso, eles revelam diferentes corporalidades e vivem personagens distintos. Ainda que dentro da visão esquemática de um certo marxismo da época, a comunidade não é retratada apenas como alienada; as divergências internas dão o tom da narrativa: Firmino, retornado da cidade, faz o papel de figura consciente, ativa, desobediente. Aruan (Aldo Teixeira) vive o ingênuo, conformado, mas capaz de tomar consciência. Já o Mestre (Lídio Silva) é autoritário. Há ainda João, que ajuda Aruan a questionar os preceitos do Mestre, e Cota (Luiza Maranhão), uma mulher independente. Logo, em comparação com as chanchadas, em que Grande Otelo era praticamente o único personagem negro, *Barravento* contribui até certo ponto para desconstruir alguns estereótipos. Evidentemente, seria o caso de discutir também a construção de outros

brasileira como fator de alienação e aderiria a ela em termos de linguagem cinematográfica. O argumento de Silveira – de que não há um duplo ponto de vista, mas sim um olhar etnocêntrico de Glauber – se constrói tanto a partir de dados históricos sobre o contexto das filmagens, quanto por meio da análise interna do filme. Ver também: Ismail Xavier, *Sertão Mar*, São Paulo, Cosac Naify, 2007.

⁷⁵ Refiro-me à seguinte análise de Silveira: “Na página 17 do livro de Gatti temos uma foto de Firmino ao lado de Cota. Cabelo desgrehado, olhar de soslaio, expressão rancorosa, a própria cara do maluco encenqueiro. Temos aí uma ótima ilustração da imagem de Exu propagada pelo imaginário colonialista: a do negro rebelde, medonho, demente e sanguinário”. Silveira, “O jovem Glauber”, p.107.

⁷⁶ Silveira, “O jovem Glauber”, p.100.

estereótipos pelo filme – e o argumento de Silveira sobre o candomblé ajuda a perceber sua incidência sobre a produção de Glauber.

Além de *Barravento*, vale mencionar *Ganga Zumba*, dirigido por Cacá Diegues, que narra a história do primeiro líder do Quilombo dos Palmares, também vivido por Pitanga. Este ator se consolida como o principal intérprete negro do Cinema Novo e vira uma espécie de cristalização do negro ativo e consciente de sua luta contra a opressão de classe e racial no Brasil. Tal imagem é oposta à de Grande Otelo, que, conforme os cinemanovistas, teria reforçado uma representação exotizante e estereotipada, e se faz perceber no corpo dos artistas: em termos de marcadores raciais e de dimensões corporais, Antônio Pitanga é alto e tem o rosto anguloso, aspectos considerados socialmente belos, que reforçam o peso de uma expressão facial decidida e séria.

A mudança no modo de representar o negro repercutiria na primeira entrevista de Grande Otelo ao projeto “Depoimentos para a posteridade”, do Museu da Imagem e do Som, em 1967. Entrevistado por Alex Vianny, historiador do cinema brasileiro ligado ao Cinema Novo, e Alinor Azevedo, principal roteirista da *Atlântida*, o ator seria cobrado a dar resposta sobre os seus papéis nas chanchadas:

Alex Vianny: Grande Otelo [...] você foi acusado várias vezes de que você teria prejudicado a sua raça aparecendo às vezes em papéis ridículos, principalmente nas chanchadas, que você fazia travestis e outra coisa dessa natureza, você lembra dessa acusação?

Grande Otelo: Oscarito prejudicou a raça dele alguma vez? Quando apareceu de Rita Hayworth? [...] eu apareci de Julieta, ele apareceu de Rita Hayworth. E ele prejudicou a raça dele por isso?⁷⁷

A pergunta de Alex Vianny lidava com o “fardo da representação racial”,⁷⁸ que recaía sobre as costas de Otelo. De fato, muitos de seus personagens, como vimos acima, carregam estereótipos correntes na sociedade brasileira. Entretanto, é necessário compreender melhor o contexto em que isto ocorria antes de julgar o ator por tais papéis. O

⁷⁷ Depoimento de Grande Otelo ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Série Depoimentos para posteridade.

⁷⁸ Henry Louis Gates Jr., *Thirteen ways*, p. xvii.

fato de Grande Otelo ser um dos poucos atores negros que conseguiu se inserir no mercado cinematográfico do período fez com que recaísse sobre ele esse fardo – o que, como bem notou, não ocorrera com Oscarito, ator cuja liberdade residia justamente em poder atuar de modo desvinculado das expectativas para sua raça. Dada a gama extremamente limitada de atores negros que conseguiam acesso ao mundo artístico, Grande Otelo enredou-se num campo em que, fizesse papéis cômicos ou dramáticos, personagens unidimensionais ou multidimensionais, recairia na ambivalência própria ao ato de estereotipar.⁷⁹ Movimento incessante, em que os pontos seguros de identificação entre espectador, ator negro e os personagens negros são fugidios e se encontram em constante mutação.⁸⁰ Razão pela qual, durante toda a sua trajetória, Grande Otelo identificou-se com seus personagens, para logo depois estranhá-los.

Além de não se identificar com o personagem, agora Otelo via sua *persona* cinematográfica colada a um movimento que não fazia mais sentido frente à representação valorizada pelo Cinema Novo e aos novos debates sobre raça. No mesmo depoimento ao MIS, ele reclamava:

Grande Otelo: Formou-se no Brasil, na minha opinião, assim uma espécie de círculo fechado com relação ao cinema brasileiro. E esse círculo fechado é da opinião que só eles sabem fazer cinema [...] eles impõem ao povo brasileiro o cinema que eles querem.

Alex Viany: Mas, você não tem lugar nesse cinema?

Grande Otelo: Pelo menos até hoje, eu nunca fui chamado por esse cinema. Porque eu sou caro, porque eu falto, porque eu não apareço, porque eu não quero. [...] primeiro caro eu não sou. Não sou caro.

As razões que a *persona* memorialística de Otelo atribuía ao seu ofuscamento cinematográfico eram os boatos de que o ator era irresponsável e de índole difícil, que se colaram à sua imagem pública da mesma forma que algumas características de seus personagens. Mas os rumores de que se confundia com seus papéis, que o afastavam dessas produções, também foram decisivos para que Otelo fosse escalado para seu primeiro filme do Cinema Novo, *Macunaíma*. Lançado em 1969 – dois anos de-

⁷⁹ Ver Stuart Hall (org.), *Representation*, p.229.

⁸⁰ Homi Bhabha, *O local da cultura*, p.110.

pois da entrevista ao MIS –, o longa-metragem de Joaquim Pedro de Andrade se anunciava pelo seguinte slogan: “Grande Otelo é Macunaíma”. A escolha do ator superava os boatos sobre uma índole difícil. Entre fins da década de 1950 e o lançamento de *Macunaíma*, os ideais revolucionários do Cinema Novo entrariam num impasse, para o qual contribuiriam uma ampliação dos bens de consumo e a institucionalização do pólo de produção cultural no Brasil,⁸¹ mas também o golpe de 1964 e o recrudescimento da ditadura militar com o AI-5, em 1968. O filme de Andrade buscava fazer frente a tais impasses por meio da articulação entre o Cinema Novo e o gênero que conseguira maior sucesso comercial no cinema brasileiro: a chanchada.⁸² Segundo o diretor, o filme procura

uma comunicação popular tão espontânea, tão imediata, como a da chanchada, sem ser nunca subserviente ao público. Apesar de não ser subserviente, o filme não é paternalista, no sentido em que talvez fossem paternalistas os primeiros filmes do Cinema Novo: *dando uma lição*. Ele procura ser feito do povo para o povo, é a orquestração mais simples possível, mais direta de motivos populares, atendendo à definição de rapsódia, que foi como Mário de Andrade qualificou o livro.⁸³

Grande Otelo é justamente esse elo que propicia uma comunicação espontânea entre o diretor e o público. Ponte que faz uso da *persona* cinematográfica de moleque e malandro que o consagrou para, em seguida, servir de pivô às críticas que o ator recebeu. Noutras palavras, Joaquim Pedro de Andrade não buscava um casamento feliz entre Chanchada e Cinema Novo, mas uma síntese que objetivava superar os impasses e fazer uso das potencialidades desses dois projetos cinematográficos no Brasil. Nesse contexto, Macunaíma interpretado por Otelo não é representante de classe baixa pueril, como em *Rio Zona Norte*,

⁸¹ Como mostra Marcelo Ridenti, em *Brasilidade revolucionária*, nos anos 1970, a ditadura militar, por um lado, reprimia os opositores; por outro, abria “espaço dentro da ordem”, com a criação da Embrafilme, do Serviço Nacional de Teatro, da Funarte, do Instituto Nacional do Livro e do Conselho Federal de Cultura.

⁸² Vale lembrar, que a chanchada foi retomada já em meados da década de 1960 e teria seu valor histórico reconhecido por Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e até Glauber Rocha.

⁸³ Joaquim Pedro de Andrade, “Macunaíma: o cinema do herói vital”, entrevista a Oswaldo Caldeira de *O Cruzeiro*, 21 de agosto de 1969, grifos do autor. Acessado no site oficial do cineasta: <http://www.filmesdoserro.com.br/jpa.asp>. Data do acesso: 25/09/2012.

pois é malandro e arrivista. Tampouco se trata de uma exaltação do malandro das chanchadas, uma vez que Macunaíma é um personagem sem um projeto próprio, e cuja busca pelo muiraquitã não lhe rende maturidade. Igualmente, não constitui uma apologia à democracia racial, pois quando Macunaíma se torna branco (agora interpretado pelo ator branco Paulo José), ele também vira racista, maltratando seus irmãos – entre eles Maanape, interpretado pelo ator negro Milton Gonçalves. Por fim, o “herói de nossa gente” desdenha seu próprio filho, negro no filme e interpretado novamente por Grande Otelo. São os registros alegórico e grotesco e o tropicalismo do longa metragem que permitem a presença de um ator como Otelo, cujas marcas corporais traziam sentidos moldados por filmes anteriores. Elo espontâneo e reflexivo que permite a Joaquim Pedro de Andrade pensar sobre os impasses do cinema brasileiro no pós-AI-5.⁸⁴

Macunaíma lhe rendeu três prêmios de melhor ator: no Festival de Brasília; Coruja de Ouro; e Prêmio Air France, além da aclamação no Festival de Veneza. A partir desse filme, Grande Otelo não apenas se legitima como ator em meio ao círculo dos cinemanovistas, mas agrega à sua *persona* cinematográfica um signo reflexivo, tornando-se capaz de sintetizar projetos e impasses do cinema brasileiro por meio de sua presença. Abre-se, nesse momento, espaço para a inserção do ator em outras produções, como *O homem do Pau Brasil*, de Joaquim Pedro de Andrade; *Quilombo*, de Cacá Diegues, e filmes de Luís Sérgio Person, Rogério Sganzerla, Hector Babenco, Júlio Bressane e no *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog. Os personagens cômicos e dramáticos, realistas e grotescos ganham novos sentidos à medida que aderem ao projeto de cada diretor, variando a gama de representações do negro, sem, contudo, ultrapassar a predominância de um imaginário da branquitude. Sua fisionomia também mudava à medida que o ator avançava na casa dos 60 anos, os sulcos no rosto e os fios grisalhos no cabelo e barba, bem como a voz rouca de cordas vocais desgastadas, abrem portas para interpretar outros personagens, como o avô e curandeiro de *Quilombo* de

⁸⁴ Para uma análise mais detalhada do filme, ver Ismail Xavier, *As alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, São Paulo: Brasiliense, 1993.

Cacá Diegues, que incorporava uma agenda antirracista em seus filmes, em certa consonância com o nascente movimento negro da década de 1970.

Os lapsos do tempo: repensando a *persona* cinematográfica a partir da memorialística

Quase dez anos depois, e ainda colhendo os frutos do sucesso recuperado, Grande Otelo oscilava entre momentos de forte identificação com *Macunaíma* e momentos de crise diante de tal figura. Por um lado, nutria a vontade de pesquisar o acervo de Mário de Andrade para ver se o escritor havia feito comentários a seu respeito, pois acreditava que Mário teria visto a Companhia Negra de Revistas pouco antes de escrever *Macunaíma*.⁸⁵ Por outro, estava cansado de ser associado a tal personagem.

Otelo: Agora, o maior atraso da minha carreira foi Macunaíma...

Nelson Pereira dos Santos (NPS): Atraso? Por quê?

Otelo: Porque parou, porque vocês todos, diretores, acharam que tinham que fazer alguma coisa comigo que fosse superior a Macunaíma [...]. Daí eu fiquei ao sabor do vento [...] Foi bom do ponto de vista intelectual, do ponto de vista da crítica, fama, mas não adiantou para pagar supermercado.

NPS: Vou dizer uma coisa que eu já lhe disse [...] a tua personalidade é tão forte e tão histórica que é muito difícil encontrar um personagem dentro do qual você seja um ator e não o Grande Otelo, tá entendendo o que eu tô querendo dizer? Você é sempre você mesmo, você é muito mais forte do que qualquer personagem. Então, quando a gente tem que propor [...] um personagem [...] muito rico, bem estruturado, com muitos valores, senão vai ser sempre o Grande Otelo que vai estar na tela, não vai ser o personagem que a história está colocando...

Otelo: Mas, dentro da Atlântida [...] eu era personagem. Eu fui “Moleque Tião”, eu fui Benevides, eu fui Natalino, eu fui vários personagens...”⁸⁶

Conforme Nelson Pereira dos Santos, a *persona* cinematográfica de Otelo era tão forte que superava qualquer personagem. Ao contrário

⁸⁵ Como afirma no Programa Roda Viva, no dia 15 de junho de 1987.

⁸⁶ Entrevista ao *Jornal da Pitumba*, 27 de fevereiro de 1986.



Grande Otelo em Quilombo (1984)

do mecanismo do teatro moderno, em que atrizes como Cacilda Becker se despersonalizavam para dar vida ao seu papel, no caso de Grande Otelo no cinema, o personagem era *personificação* do ator, como disse o diretor “é muito mais forte do que qualquer personagem”. Não à toa, para responder a Nelson Pereira, Otelo precisou voltar aos filmes do começo da *Atlântida*, quando ainda a sua *persona* não era tão forte.

Mas essa relação conflituosa com sua *persona* cinematográfica não era apenas uma sensação presente em qualquer estrela de cinema, somava-se a Otelo o fato de ser negro em uma sociedade racista, pois na medida que as reflexões sobre as relações raciais no Brasil ganhavam novos contornos, o ator precisava se reposicionar. Se nas décadas de 40 e 50, não se abordava o preconceito racial em suas entrevistas, na década de 70 e 80 quase todas irão tocar nesse tema.

Vale lembrar que os anos 70 e 80 foram férteis para militância negra no Brasil, que, conforme Antônio Sérgio Guimarães, teria um perfil “radicalmente diferente dos seus antecessores”,⁸⁷ em especial do Teatro Experimental do Negro. O movimento negro coloca

para a cena brasileira uma agenda que alia política de reconhecimento (de diferenças raciais e culturais), política de identidade (racialismo e voto étnico), política de cidadania (combate à discriminação racial e afirmação dos direitos civis dos negros) e política redistributiva (ações afirmativas ou compensatórias).⁸⁸

Pauta política que, segundo Antônio Sérgio Guimarães, seria de difícil cooptação pelo Estado brasileiro, rendendo uma sobrevida maior a essa militância.

Se, por um lado, a emergência de um novo movimento negro explica essa agenda de discussão nos mais diferentes meios e reposicionamentos de Grande Otelo com relação ao preconceito racial; por outro, os juízos do ator não seriam unívocos. De fato, seu discurso ganharia outras dimensões diferentes do seu slogan de vereador de 1958, que responsabilizava apenas os negros por sua situação. Nesse novo contexto, ele teria que confrontar seu passado e essa espécie de “armadura simbólica”, através do qual se apresentava e via o mundo num movimento conflituoso:

Entrevistador: E por que só agora, sexagenário, você se preocupa com o problema racial do negro?

Grande Otelo: De certa forma a preocupação sempre existiu. Mas achava que não tinha condições pessoais, emocionais para me integrar em um movimento em prol de minha raça. Com o tempo, porém, criou-se em torno de mim uma situação que não é nada confortável: os negros estão me cobrando atitudes. E isso me dá uma responsabilidade tremenda. Resolvi assumir quando achei que tinha condições, pois elas surgiram só depois de muito sofrimento e amadurecimento. Hoje eu já sei que vou encontrar respaldo, dentro e fora da raça, para qualquer

⁸⁷ Antônio Sérgio Guimarães, “A questão racial na política brasileira”, *Tempo Social*, v.2, n. 13 (2001), p. 132.

⁸⁸ Guimarães, “A questão racial na política brasileira”, p. 135.

atitude. Por ser, ou apesar de ser Grande Otelo, serei ouvido, terei cobertura da imprensa.⁸⁹

Ao se colocar na terceira pessoa “por ser, ou apesar de ser Grande Otelo”, observa-se um distanciamento a sua *persona* cinematográfica, o peso de seu nome artístico daria mais respaldo para a militância negra. Talvez essa sensação viesse das críticas que continuaria a receber por seus papéis nas chanchadas, exigindo dele uma reinterpretação em consonância com o novo discurso racial:

Entrevistador: Na época da chanchada você e o Oscarito eram os reis da tela. Como você analisaria essa sua participação no cinema nacional?

Grande Otelo: Se você for fazer a análise da psicologia do povo brasileiro vai encontrar a resposta. Era um negrinho e um branco. O negrinho sempre tirando o branco das encrencas, o negrinho sempre parceiro do branco [...] O negro sempre participou das manifestações culturais do Brasil. E naquela época o povo era mais simples, a chanchada retratava a vida brasileira. Em toda casa sempre tinha um negrinho criado pela família como eu tinha sido em São Paulo [...] O negro e o branco juntos no cinema, no teatro, na televisão sempre agradavam ao público porque existia o ranço da escravatura. Hoje, felizmente, o preconceito já não se exhibe tanto, ele é mais velado.⁹⁰

Nessa entrevista, sua *persona* cinematográfica dos tempos das chanchadas está indissociável de sua *persona* memorialística: seus personagens eram a expressão da própria história, “um negrinho e um branco”, assim como ele havia crescido numa família branca em São Paulo. O lapso temporal de um período a outro exigia do ator uma justificativa, que desse coerência sem estilhaçar essa espécie de “janela para o mundo”: “a chanchada retratava a vida brasileira”, colocando no passado o “ranço da escravatura”. Em outras entrevistas, ele afirmaria a existência da discriminação racial sem vacilar:

⁸⁹ Entrevista ao *Jornal da Tarde*, 10 de junho de 1978, recorte de jornal do Dôssie número 2 de Grande Otelo, presente na Funarte do Rio de Janeiro (sem referência à página).

⁹⁰ Entrevista para *A Gazeta da Vitória*, 29 de maio de 1988, recorte de jornal do Dôssie número 3 de Grande Otelo, presente na Funarte do Rio de Janeiro (s/p.).

Entrevistadora: Então o preconceito racial no Brasil é um fato?

Grande Otelo: Claro, existe preconceito racial em todas as áreas, inclusive na área artística. Você não vê nunca um preto numa situação de destaque. Eu pra chegar ao ponto que cheguei tive que dizer muito “sim, senhor” [...] Em primeiro lugar, eles acham que o negro é um irresponsável, segundo, eles acham que o negro não tem capacidade pra fazer determinados papéis. Então, ainda hoje pintam o branco de preto pra fazer papel de preto [...] ⁹¹

Em outra entrevista em 1986:

Eliseth Cardoso: Você concorda com o Maurício, de que no Brasil tem um grande preconceito racial?

Otelo: Completamente. O preconceito é uma coisa que tá na pele.

Eliseth: Você sofreu muito com esse preconceito.

Otelo: Não porque eu sempre fui muito malandro, muito moleque. ⁹²

Adotar a perspectiva da luta contra a discriminação nas décadas de 70 e 80 não era simples para Sebastião Prata que carregava consigo a sua própria experiência e a força da *persona* de Grande Otelo. Tanto é que embora reconhecesse o grande preconceito racial no Brasil, quando perguntado diretamente se havia sofrido, ele nem sempre dizia que sim, buscava outras interpretações, como o fato de ter nascido em uma época diferente, por ter usado a malandragem como estratégia: fazendo de sua *persona* cinematográfica uma “moldura” para as suas memórias. Tais respostas também não deixariam de sinalizar os modos como a construção da reminiscência individual busca silenciar, consciente ou de forma irrefletida, situações duras como a da discriminação racial. É comum nesses casos, como ensina Michael Pollack, o entrevistado emudecer ou transpor experiências pessoais intragáveis para outras pessoas. ⁹³ Como também faria Grande Otelo: “Sei que o racismo existe aqui, até certo ponto eu sei. Mas eu – Grande Otelo – posso dizer que não sinto o racismo. O racismo eu sinto quando vejo um sujeito da minha

⁹¹ Entrevista a *O Pasquim*, 22-28 de janeiro de 1970, pp.14-7.

⁹² Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, 24 de janeiro de 1985.

⁹³ Michael Pollack, “Memória, esquecimento e silêncio”, *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, 1989, pp. 3-13 e idem, “Memória e identidade social”, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10 (1992), pp. 200-12.

cor não poder entrar num lugar em que eu entro”.⁹⁴ Mas ele mesmo, em outras entrevistas, diria que fora barrado em alguns estabelecimentos. Esse descompasso, e a variação em suas respostas, entre um período em que não se reconhecia o racismo no Brasil (discurso sob o qual ele se criou) e a nova perspectiva tornava-se mais evidente quando confrontado por negros que incorporaram essa nova agenda:

Jacyra Silva: Você colocou que o ator não tem cor e eu concordo plenamente com você, mas a bem da verdade, os *scripts* quando chegam às nossas mãos – agora isso se modificou por uma luta ampla geral e irrestrita de nós mesmos atores negros –, mas o *scripts* vinham “empregada negra”, “faxineiro negro”, “engraxate negro”. Quer dizer, se nós não temos a discriminação, se nós nos achamos atores e não importa a nossa cor [...], para o sistema monopolizador [a discriminação] existe [...]. Tanto existe, e você diz “ah, comigo não foi assim”, mas você era ensaiado pelo Mesquitinha de duas a três horas [...] às vezes até quatro horas exaustivamente para dizer a palavra “pigmento”.

Grande Otelo: Era uma frase, era expressão...

Jacyra Silva: Sim, essa frase já trazia dentro da expressão do Grande Otelo, uma mágoa, uma dor, porque a moça era branca [a personagem] e sempre o que te atrapalhava era a palavra pigmento [...] Existe ou não existe discriminação racial?

Grande Otelo: A discriminação racial, na minha opinião, ela passa muito pela discriminação econômica, porque eu por exemplo, economicamente eu pude ir até o terceiro ginásio. Então quando eu cheguei, eu já estava apto a falar em inglês, francês [...] italiano, inclusive, porque eu estudei italiano no palco [...] E então, para tirar, não é bem para tirar essa discriminação, para poder entrar dentro [*sic*] do ambiente, quando me dava uma frase em francês, eu chegava para o primeiro ator e dizia: ‘o senhor quer me ensinar, como se diz isso aqui?’.

Jacyra Silva: Você já sabia?

Grande Otelo: Já, mas era uma maneira de eu chegar a falar com o primeiro ator, que em geral era branco. Mas eu não ligava pelo fato dele ser branco, porque eu tinha sido criado com brancos e nas minhas brigas infantis, apesar de eu ter ouvido, muitas vezes “negro fedido” aquele menino que me chamava de “negro fedido” às vezes dividia a

⁹⁴ Entrevista à revista *Realidade*, abril de 1967, p. 90.

merenda dele comigo depois [...] Mas tivemos muito influencia da America do Norte [...] então essa coisa ficou muito feia, muito à tona.⁹⁵

Analisar a experiência de Grande Otelo nos novos termos era apontar para contradições que, em sua juventude, não eram vistas enquanto tais, mas sim como uma estratégia “para poder entrar dentro [*sic*] do ambiente”, como o próprio ator explicava. Estratégia, talvez comum entre muitos de sua geração, que deu certo para ele,⁹⁶ mas que não era suficiente nos novos termos da luta ampla, inclusiva e constitucional que almejava o novo movimento negro, com o apoio de outros setores sociais. Reconhecer retrospectivamente a própria contradição na intimidade de sua experiência era algo difícil, equivalia, como lembra Lima, a rasgar “a própria pele”⁹⁷ simbólica que nos envolve e dar as caras e corpo para o mundo; mais assimiláveis para ele eram as explicações que buscavam diminuir o peso da discriminação racial através do fator econômico, do ideal de um Brasil mestiço e diverso do contexto norte-americano.

Quando se reposicionava, ao afirmar a existência da discriminação, isso vinha acompanhado de um hiato. Dizia ele, “fiz muitas concessões”, “disse muito sim, senhor”, como formas de manter coerência em sua *persona* cinematográfica e memorialística. Novamente, convém compreender a complexa situação em que o ator se encontrava, mais do que apontar desacertos: a variação de suas respostas, em descompasso com os novos discursos, é fruto de como um racismo à brasileira, construído sob o imaginário da democracia racial, se refletiu e

⁹⁵ Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, 23 de março de 1988 – Série 100 anos de abolição.

⁹⁶ Ruth de Souza, que teve experiências similares a de Grande Otelo, também demonstraria uma atitude semelhante à do ator quando confrontada com a agenda do movimento negro na década de 1970 e 80.

Ruth de Sousa: “[...] eu sou brasileira mesmo, eu amo esse país [...]. Mas, quando diz afro-brasileira, ítalo-brasileira, japonês-brasileiro, eu acho que gente é muito importante, então a minha maneira de viver é essa, nós somos gente, com nossos sonhos e nossos desejos de realização, branco ou negro, mulato ou branco [...]. Então eu acho, vamos se preocupar mais em termos de Brasil, se vamos separar negro ali e branco ali, não vai dar certo, pois o branco tá todo no poder, temos que lutar para conseguir o seu espaço. No momento em que você tem poder aquisitivo, as coisas melhoram. Se a pessoa olha torto para mim, eu até me esqueço, eu penso, ela não gosta de mim, não porque eu sou negra, se não a vida fica muito difícil, fica muito difícil se pensarmos assim. [...]”. Ruth de Souza, Depoimento para Posteridade do Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1988.

⁹⁷ Lima, “Persona e sujeito ficcional”, p. 55.

conformou sua trajetória. Se no cinema, Grande Otelo conseguiu se inserir e se renovar, dotando sua *persona* de novos sentidos ao longo do tempo, no debate racial, na maioria das vezes, houve uma distância entre as várias definições do negro que, por vezes, se colaram à sua *persona*, e, por outras, entraram em conflito com essa “armadura simbólica”, por meio da qual se enredava e via as coisas.

Na medida que se discutia a questão racial no Brasil nas décadas de 1970 e 1980, o ator era incorporado pelos diretores do Cinema Marginal, como Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, que se contrapuseram ao Cinema Novo – a seus olhos, já em processo de institucionalização pela Embrafilme. Em *Rei do Baralho*, de Bressane, no qual Grande Otelo era protagonista, recebeu a seguinte análise de Décio Pignatari: “todas as situações se reportam a situações (signos) já cinematizadas, principalmente no cinema brasileiro [...] Há algo aí de uma biografia do cinema brasileiro na figura de Grande Otelo”.⁹⁸

Nas lentes de Rogério Sganzerla, o ator ganharia sentido similar, ao converter-se em testemunha histórica das desventuras de Orson Welles no Brasil, em três filmes: *Nem tudo é verdade*, *A linguagem de Orson Welles* e *Tudo é Brasil*.⁹⁹ Nestes, Grande Otelo é mais uma alegoria do cinema brasileiro do que uma metonímia da população negra. Sua *persona* cinematográfica, pela primeira vez, se desvencilha por um instante do processo que reduz o intérprete negro à sua atribuição racial e ultrapassa fronteiras, tornando-se signo da própria história do cinema brasileiro. É como se ele pudesse transformar a categoria “cinema brasileiro”, fazendo-a ir contra a dinâmica centrípeta da estereotípi racial. De modo desseme-

⁹⁸ Décio Pignatari, “História sem estória”, in Bernardo Vorobow e Carlos Adriano (orgs.), *Julio Bressane: cinepoética* (São Paulo: Massao Ohno, 1995), p. 48.

⁹⁹ Grande Otelo era um dos principais personagens do documentário inacabado que Orson Welles tentou realizar no Brasil sob os auspícios da chamada “política de boa-vizinhança” (1941-1945), que buscou o fortalecimento das relações bilaterais entre Brasil e Estados Unidos, tendo como objetivo principal propiciar uma ofensiva contra os países do eixo nazifascista durante a Segunda Guerra Mundial. Baseando-me nos roteiros de *It's All True*, presentes no Arquivo de Welles na Lilly Library, na Universidade de Indiana, faço uma análise desse episódio e dos filmes de Sganzerla em minha tese de doutorado, em andamento. Para uma discussão detalhada sobre o projeto de Welles no Brasil, ver: Catherine Benamou, *It's All True: Orson Welles's Pan-American Odyssey*, Los Angeles: University of California Press, 2007. Sobre a “política de boa vizinhança”, ver Antonio Pedro Tota. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da segunda guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

lhante ao que ocorria com *Macunaíma* e *Rio Zona Norte*, ambos filmes que utilizam o negro como metáfora de categorias racializadas¹⁰⁰ como as de povo e classe, agora, paradoxalmente, Grande Otelo colonizava uma categoria pretensamente neutra – a de cinema. Deixava, assim, de representar o conjunto de sua raça, para representar a história do cinema no Brasil. Lampejo raro na história da cinematografia, possível pela posição avessa de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane aos imperativos do mercado e da institucionalização do cinema no Brasil, através da Embrafilme. Nos meios institucionalizados, como a televisão, os papéis de Grande Otelo seguiam revelando que a singularidade de sua trajetória tinha mais a ver com as vicissitudes desse campo e a maneira como ele se inseriu, do que com uma mudança ampla do imaginário racial. A despeito dos movimentos empreendidos pelo Cinema Novo, Marginal e a nova militância negra, o ator terminaria sua vida televisiva na Globo, já na década de 90, interpretando Eustáquio: o único aluno negro da Escolinha do Professor Raimundo que, “não sabendo o português correto”, colocava trema em todas as palavras e, para responder às questões do personagem de Chico Anísio, precisava da ajuda de todos os colegas. Papel que remontava a seus primeiros filmes da *Cinédia*, na década de 1930, prenhe do racismo e estereótipos do século XIX. A televisão, nesses idos, se espalhou por todo o território nacional. Já o cinema foi paralisado na era Collor, ainda que sua formação houvesse insinuado o legado de estratégias contranarrativas de representação racial.

Texto recebido em 6 de agosto de 2012 e aprovado em 26 de outubro de 2012

¹⁰⁰ Não se pretende sugerir aqui que não o façam de maneira antirracista, mas refletir sobre os sentidos indexados ao corpo de Grande Otelo nesses filmes.

Resumo

Este artigo pretende esboçar a trajetória de mais de 70 anos de Sebastião Bernardes de Souza Prata, Grande Otelo, em diálogo com os diferentes períodos do cinema brasileiro e com os debates raciais no Brasil. Se no campo cinematográfico ele conseguiu, ainda que em meio a tensões, variar seus papéis conforme as novas tendências do debate racial, entre as décadas de 1940 e 1980 houve sempre um hiato entre suas opiniões e as reivindicações da militância negra. A partir de Grande Otelo, seus personagens e suas posições políticas, busca-se por um lado discutir os conceitos de *estereótipo* e *persona* em intersecção com raça, corpo e gênero para analisar os dilemas que distintas convenções do cinema brasileiro impõem à representação do negro; por outro, examinar certos debates raciais pelo contraste com as percepções de Grande Otelo.

Palavras-chave: Grande Otelo – cinema - debate racial - estereótipo e persona

Abstract

This article intends to outline the 70-year career of Sebastião Bernardes de Souza Prata, otherwise known as 'Grande Otelo', across the different periods of Brazilian cinema and within the debates on race in Brazil. Although such an actor was able to play a diverse range of roles, and his characters followed the new tendencies of debates on race between the 1940s and the 1980s, there always existed a gap between his opinions and the message of the black militancy. This article aims to analyze the tensions between Grande Otelo's characters and his point of view towards race. This analysis is carried out by exploring the concepts of stereotype and persona at the intersections of race, body, and gender in his characters, allowing for reflection upon representations of black people through Brazilian cinema's conventions. It is also done through an examination of Grande Otelo's own perceptions of the debates on race.

Keywords: Grande Otelo – cinema - debate on race - stereotype and persona.

