UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

LUIS FELIPE KOJIMA HIRANO

**Uma interpretação do cinema brasileiro através
de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua
performance cinematográfica (1917-1993)**

(Versão corrigida)

SÃO PAULO
2013

LUIS FELIPE KOJIMA HIRANO

**Uma interpretação do cinema brasileiro através de
Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua
performance cinematográfica (1917-1993)**

(Versão corrigida)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Antropologia.

Área de concentração: Antropologia Social

De acordo: _____

Profa. Dra. Lilia Katri Moritz Schwarcz,
Orientadora.

SÃO PAULO
2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

H668i Hirano, Luis Felipe Kojima
 Uma interpretação do cinema brasileiro através de
Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance
cinematográfica (1917-1993) / Luis Felipe Kojima
Hirano ; orientadora Lília Katri Moritz Schwarcz. -
São Paulo, 2013.
 450 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Antropologia. Área de concentração:
Antropologia Social.

1. Cinema . 2. Relações raciais. 3. Corpo e
gênero. 4. Performance do ator. 5. Grande Otelo
(1917-1993). I. Schwarcz, Lília Katri Moritz,
orient. II. Título.

Resumo:

Esta tese pretende analisar a trajetória de mais de 70 anos de Sebastião Bernardes de Souza Prata, Grande Otelo (1917-1993). Por um ângulo, ela contribui para pensar diferentes momentos do cinema brasileiro, tendo em vista que o ator foi parte integrante do imaginário cinematográfico nacional dos anos 1930 aos 1990, em filmes da Cinédia e Sonofilmes, em *It's all true* – projeto inacabado de Orson Welles no Brasil –, em produções do realismo carioca, nas chanchadas da Atlântida, no Cinema Novo e no Cinema Marginal. Por outro ângulo, observar essa trajetória permite refletir sobre o modo como as relações raciais, suas intersecções com a questão de gênero e o próprio corpo dos artistas, negros ou brancos, são reinterpretados conforme a lógica do campo cinematográfico. O fio condutor da análise é uma equação complexa entre linhas de força que extrapolam esta lógica e mecanismos próprios ao cinema, usados para hierarquizar, diferenciar e desigualar intérpretes e escolas. Para empreendê-la, lança-se mão de conceitos, como “estrutura de sentimentos da branquitude”, estereótipos raciais e *persona*, e do exame interno dos filmes – o que abre caminho para desvelar discursos cinematográficos racistas e estratégias antirracistas.

O itinerário de Grande Otelo, assim, possibilita examinar o forte diálogo entre o imaginário racial hollywoodiano e sua tradução por empresas nacionais entre os anos 1930 e 1950, bem como representações alternativas do negro em *It's all true*, no realismo carioca e em *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos. Por contraste, o desaparecimento do ator nos primeiros filmes do Cinema Novo ilumina as perspectivas de Glauber Rocha e Carlos Diegues sobre o negro. Ambos os diretores elegem intérpretes com predicados corporais, fisionomias e performances de masculinidades diferentes de Grande Otelo, como Antonio Pitanga. O retorno de Otelo em *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, propicia discutir um momento reflexivo do cinema brasileiro, quando os impasses do Brasil se explicitam na reformulação de antigas figuras como o malandro e na interlocução renovada com o movimento negro, entre outros. Por fim, discute-se o aprofundamento de um diálogo interno nos filmes de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, que escalam Grande Otelo como testemunha histórica do cinema brasileiro. Logo, o ator prolífico viabiliza a reflexão, tanto sobre as relações raciais, em suas intersecções com a temática de gênero e corpo, quanto sobre o cinema no Brasil.

Palavras-chave: Grande Otelo, cinema brasileiro, relações raciais, gênero e corpo

Abstract:

This dissertation analyzes the more than 70-year trajectory of the actor Sebastião Bernardes de Souza Prata, better known as Grande Otelo (1917-1993). From one angle, it contributes to the consideration of different moments of Brazilian cinema, taking into account that the actor was an integral part of the Brazilian cinematographic imaginary from the 1930s to the 1990s, in the films of Cinédia and Sonofilmes, in *It's All True* (the unfinished project of Orson Welles in Brazil), in productions of Rio de Janeiro (Carioca) Realism, in the “chanchada” films of Atlântida, in New Cinema (Cinema Novo), and in Marginal Cinema. From another angle, observing this trajectory allows for reflection on the manner in which race relations – and their intersections with the question of gender and body of the artists, black or white – are reinterpreted in accordance with the logic of the field of cinematography. The unifying thread of the analysis is a complex equation between force lines that surpass this logic and cinema’s own mechanisms, used to differentiate, rank, and hierarchize actors and schools. In undertaking this, concepts employed include “structure of feelings of whiteness,” racial stereotypes and persona, and the internal examination of the films – which opens a path for revealing racist cinematographic discourses as well as anti-racist strategies.

The itinerary of Grande Otelo thus makes it possible to examine the strong dialogue between the racial imaginary of Hollywood and its translation by Brazilian companies between the 1930s and the 1950s, as well as alternative representations of black people in *It's All True*, in Carioca Realism, and in the film *Rio, Zona Norte*, by Nelson Pereira dos Santos. In contrast, the disappearance of the actor in the first films of New Cinema illuminates the perspectives of Glauber Rocha and Carlos Diegues on black people. Both directors chose actors with body structures, physiognomies, and performances of masculinity different from those of Grande Otelo, such as Antonio Pitanga. The return of Otelo in *Macunaíma*, by Joaquim Pedro de Andrade, allows for a discussion of a reflexive moment in Brazilian cinema, in which the impasses of Brazil become explicit in the reformulation of old figures such as the “malandro” and in the renewed interlocution with the black movement, among others. Finally, the study discusses the deepening of an internal dialogue in the films of Rogério Sganzerla and Júlio Bressane, which make Grande Otelo a historical witness to Brazilian cinema. The prolific actor would then make possible reflection on race relations, in its intersections with the topics of gender and body, as well as on cinema in Brazil.

Keywords: Grande Otelo, Brazilian cinema, race relations, gender and body

Résumé

Cette thèse a pour but d'analyser la carrière de plus de 70 ans de Sebastião Bernardes de Souza Prata, Grande Otelo (1917-1993). D'un côté, elle contribue à la réflexion sur différents moments du cinéma brésilien, vu que le comédien a joué un rôle important dans l'imaginaire cinématographique brésilien des années 1930 aux années 1990 dans les films de la *Cinédia* et de la *Sonofilmes*, dans le film *It's all true* – projet inachevé d'Orson Welles au Brésil – dans les films du réalisme « carioca », dans les « chanchadas » de la « Atlântida », le « Cinema Novo » et le « Cinema Marginal ». D'autre côté, le fait de se pencher sur la carrière de Grande Otelo permet de réfléchir sur la manière dont les relations raciales, leurs intersections avec la question de genre et même les corps des artistes, noirs ou blancs, sont réinterprétés selon la logique du champ cinématographique. Le fil conducteur de la présente analyse est une équation complexe entre les lignes de force qui dépassent cette logique et les mécanismes propres au cinéma, utilisés pour hiérarchiser, différencier et distinguer interprètes et écoles. Pour ce faire, on emploie des concepts comme la « structure des sentiments de blanchitude », des stéréotypes raciaux et la *persona* et on fait aussi une analyse interne des films – ce qui dévoile des discours cinématographiques racistes et des stratégies antiracistes.

Ainsi, le parcours de Grande Otelo rend possible l'analyse de l'intense dialogue entre l'imaginaire racial hollywoodien et sa traduction par des entreprises brésiliennes entre les années 1930 et 1950 et aussi des représentations alternatives des noirs dans *It's all true*, le réalisme « carioca » et dans *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos. Par contraste, la disparition du comédien dans les premiers films du « Cinema Novo » illumine les perspectives de Glauber Rocha et Carlos Diegues à propos des noirs. Les deux réalisateurs choisissent des interprètes avec des attributs corporels, physionomies et performances de masculinité différents de ceux de Grande Otelo, comme Antonio Pitanga, par exemple. Le retour de Grande Otelo dans *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, rend possible la discussion sur un moment réflexif du cinéma brésilien, quand les impasses du Brésil s'explicitent dans la reformulation d'anciennes figures comme le « malandro » et dans l'interlocution renouvée avec le mouvement noir, entre autres. Finalement, on discute l'approfondissement d'un dialogue interne dans les films de Rogério Sganzerla et Júlio Bressane, qui élisent Grande Otelo comme témoin historique du cinéma brésilien. Le comédien prolifique suscite la réflexion, soit sur les relations raciales dans leurs intersections avec la thématique du genre et du corps, soit sur le cinéma au Brésil.

Mots-clés: Grande Otelo, cinéma brésilien, relations raciales, genre et corps.

À Tati, com quem aprendi a conjugar o verbo amar.

Mesmo rejeitando o cinema brasileiro, ou aceitando-o na medida em que ele se igualaria às melhores produções estrangeiras ou receba a chancela metropolitana, este público [o brasileiro], queira ou não, perceba ou não, relaciona-se com os filmes brasileiros de modo completamente diferente, porque eles falam da realidade social e cultural em que vive este público. Não necessariamente por oferecer um ponto de vista crítico sobre esta realidade; mesmo quando tentativa de imitação da produção estrangeira, mesmo quando a realidade brasileira apresentada pelo filme está obviamente deturpada, este filme oferece uma determinada imagem desta sociedade. [...]. Mesmo com atitude de rejeição, leitores bem-pensantes eram levados a assumir uma posição ativa, porque estes filmes brasileiros mexiam com eles, com a imagem que eles têm de si próprios, da sua sociedade, da sua vida cultural, da sua moral. A má qualidade que este público atribui ao cinema brasileiro não é apenas um julgamento de valor sobre determinada obra cinematográfica, mas me parece ser um julgamento sobre a má qualidade da realidade brasileira. É também uma maneira de reafirmar e consolidar o complexo de inferioridade, portanto de nos instalar no amargo porém confortável estado de irresponsabilidade: fazemos mau cinema, somos dominados, dependentes, inferiores, logo não podemos nos assumir e criar a nossa perspectiva histórica. Em última análise temos que rejeitar não digo os filmes, mas a própria realidade [...].

Jean-Claude Bernardet. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história* 1978

We can agree that the notion of a unitary black man is as imaginary (and real) as Wallace Stevens's blackbirds are; and yet to *be* a black man in twentieth-century America is to be heir to a set of anxieties: beginning with what it means to *be* a black man. All of the protagonists of this book confront the "burden of representation," the homely notion that you represent your race, thus your action can betray your race or honor it. I don't much believe in exemplary lives – and what a hateful thing, to be compelled to live one! – and the characters in this book share with the rest of us the ways in which they are both perfectly unrepresentative and perfectly representative. Each, in his own way, rages against the dread requirement *to represent*; against the demands of "authenticity." By no stretch of the imagination do the men portrayed in this book present a cross section of black males. But all are people who have borne some freight of being iconic: people who have been vested with meaning, allegorized; and who have defined themselves by struggling against other meanings, other allegories. [...] Then again, railing against something doesn't mean you've escaped from it. The grand theme of your career may be that the burden of representation is an illusion – a paradigm, par excellence, of ideological *mauvaise foi* – but that will only heighten your chagrin when you realize that it follows you everywhere like your own shadow. It isn't a thing of your making, and it won't succumb to your powers of unmaking – not yet, anyway.

Henry Louis Gates Jr. *Thirteen ways of looking at a black man*
1997, grifos do autor.

1. When the artist, black or white, portrays Negro characters is he under any obligations or limitations as to the sort of character he will portray?
2. Can any author be criticized for painting the worst or the best characters of a group?
3. Can publishers be criticized for refusing to handle novels that portray Negroes of education and accomplishment, on the ground that these characters are no different from white folk and therefore not interesting?
4. What are Negroes to do when they are continually painted at their worst and judge by the public as they painted?
5. Does the situation of the educated Negro in America with its pathos, humiliation and tragedy call for artistic treatment at least as sincere and sympathetic as "Porgy" received?
6. Is not the continual portrayal of the sordid, foolish and criminal among Negroes convincing the world that this and this alone is really and essentially Negroid, and preventing white artists from knowing any other types and preventing black artists from daring to paint them?
7. Is there not a real danger that young colored writers will be tempted to follow the popular trend in portraying Negro character in the underworld rather than seeking to paint the truth about themselves and their own social class?

W.E.B. Dubois *The negro in art: how shall he be portrayed? A questionnaire*, 1926

Agradecimentos:

Na cultura ocidental, para cumprimentarmos alguém, com um simples e forte aperto de mão, mobilizamos um sem-número de músculos. Se o cumprimento for com um sorriso, como é caso do meu, são 79 músculos que se movem, emitindo esse sinal externo de grande força e sensação interior. Da parte do interlocutor, muitas células se chocam para receber e retribuir. Mais que isso, vêm à cabeça muitas e boas lembranças. A qualidade de controlar a musculatura na medida exata das palavras de um roteiro é essencial a um grande ator – o tema dessa tese. No meu caso, não sou intérprete e, nesse momento, desempenho a tarefa oposta: tenho uma tela em branco e um teclado na minha frente para traduzir em palavras as enormes dívidas para com uma série de pessoas que, nesses cinco anos de pesquisa, mais cinco de graduação, estenderam as mãos e mentes para contribuir com a tese, meu amadurecimento intelectual e sobretudo para minha formação como pessoa. Sem a habilidade de um ator e tampouco a de um escritor, seguem agradecimentos simples na sintaxe e terminologia, mas profundos o suficiente para que meu domínio das expressões seja incapaz de exprimi-los com a seriedade que merecem.

Em primeiro lugar, gostaria de dar meus cumprimentos a Lilia Schwarcz, orientadora e amiga, desde a graduação, agradeço pelas leituras cuidadosas, imensa paciência e apoio não apenas intelectual, mas para a vida. Essa tese reflete nosso diálogo sincero e de grande aprendizagem. Agradeço também por abrir caminhos para além da academia, por me apresentar diferentes autores e me integrar ao grupo de seus orientandos.

Aos meus professores de graduação que, cada um a seu modo, me ensinaram o ofício de cientista social, em especial Leopoldo Waizbort, Sylvia Caiuby Novaes, Rose Satiko Hikiji, Marta Amoroso, Antonio Sérgio Guimarães e Paulo Menezes.

Agradeço a Nadya Araújo Guimarães, minha primeira orientadora, que me iniciou em suas investigações interdisciplinares e me ensinou a importância da pesquisa em equipe.

Agradeço à Fapesp por propiciar-me o privilégio da dedicação integral à pesquisa. Agradeço também à Capes por agraciar-me com uma bolsa de estágio sanduíche na Universidade de Harvard.

Deixo grandes agradecimentos aos professores da Pós-Graduação: Paula Montero, por suas aulas instigantes e provocativas de Metodologia de Projetos; Fernanda Peixoto, John Cowart Dawsey, Elias Saliba, Maria Helena Toledo Machado, Kabengele Munanga e a Sérgio Miceli, por me tornarem um pós-graduando. Aos colegas de curso, obrigado pelos debates e ensinamentos.

Aos professores do Projeto Temático *Formação do campo intelectual e da indústria cultural no Brasil contemporâneo*: Sergio Miceli, Marcelo Ridenti, Esther Hamburger, Maria Arminda do Nascimento Arruda, Lilia Moritz Schwarcz, Heloisa Pontes, Fernando Pinheiro Filho, Heloisa Buarque de Almeida, Luiz Carlos Jackson e Alexandre Bergamo.

Marcelo Ridenti e Heloisa Pontes merecem agradecimentos adicionais, por terem escrito as cartas de recomendação para minha bolsa sanduíche. A Heloisa, também agradeço pelas valiosos comentários e indicações de leitura em minha qualificação do doutorado. A Marcelo Ridenti pelos comentário valiosos durante a minha defesa. Minha gratidão também a Esther Hamburger, pela leitura cuidadosa de minha tese e por me dar coragem e ousadia para continuar nas pesquisas sobre antropologia e estudos de cinema.

A Júlio Simões, sempre disposto a esclarecer nossas dúvidas sobre a pós-graduação e Vagner Gonçalves, pelas dicas valiosas sobre Harvard. Agradeço também a Ivanete Ramos, Soraya Gebara, Rose de Oliveira, Edinaldo Faria Lima e Celso Cunha Gonçalves pelo apoio nas questões burocráticas.

A José Guilherme Cantor Magnani, pelo incentivo desde a graduação, por me acolher no NAU e pela oportunidade de contribuir com a sua Coleção Antropologia Hoje.

Heloísa Buarque de Almeida e Ronaldo de Almeida, bem como os colegas do NUMAS pela oportunidade e comentários valiosos na ocasião em que apresentei minha pesquisa.

Aos professores da minha primeira banca de qualificação Laura Moutinho e Elias Saliba, pelas ricas sugestões e que me indicaram para o doutorado direto. A Laura, pelo imenso apoio, interlocução e pelos comentários fundamentais durante a defesa.

Nos Estados Unidos, na Universidade de Harvard, tive a feliz oportunidade de ter dois co-orientadores: agradeço a Clémence Joüet Pastré, por todo apoio do RLL, pelas valiosas sugestões que rendeu à tese e a companhia sempre agradável.

Minha gratidão ao Prof. Nicolau Sevcenko, que com sua companhia alegre, ampliou minha imaginação investigativa por mares nunca dantes navegados, pelos comentários criativos e instigantes em minha qualificação e defesa de tese.

Meus cumprimentos a Rebecca Igreja pelas conversas e aprendizados sobre as relações raciais no Brasil e Estados Unidos, além da oportunidade ministrar duas aulas em seu curso.

A Henry Louis Gates Jr. e Lawrence Bobo por terem aceitado como aluno no curso de Introdução aos estudos afro-americanos. Ao primeiro, pela ricas sugestões sobre a Harlem Renaissance e o tema das biografias de afro-americanos. Agradeço a Katherine Killough e a Kathy por facilitarem tramites burocráticos.

A Jim, por nossas discussões sobre African-Americans e Asian-Americans, que me fez reconhecer, paradoxalmente, as minhas origens japonesas nos Estados Unidos. A Cintia e Rosa pelas conversas sobre literatura brasileira, jantares e piqueniques.

A Pedro Meira Monteiro, por ter me recebido em Princeton e dado ótimas sugestões para a tese. A Bruno Carvalho por compartilhar informações sobre o arquivo de Orson Welles.

Aos funcionários da Lilly Library na Universidade de Indiana e das bibliotecas Lamont, Widener, Film Archive, Hughton e Tozzer na Universidade de Harvard.

A Lianne e Ilan, amigos queridos, pelas conversas animadas, o tour gastronômico e a travessia pelos mares em Massachussets. Pela nossa luta em comum para acabar com a discriminação racial no Brasil e nos Estados Unidos!

A Ana Paula e Aaron por todo apoio – do teto aconchegante no frio de -20° às questões burocráticas, aprendizados e diversão. A minha estadia não seria completa sem família Litvin: Maria, Gary, Marg, Ken, Henry e Estee, que me apoiaram durante os meus sete meses nos Estados Unidos. Com a ajuda de vocês, me senti em casa. Thank you very much!

No Rio de Janeiro, agradeço a Igor e Aída Marques por me acolherem e darem sugestões para a pesquisa. Meus cumprimentos aos funcionários da Biblioteca Nacional, Museu da Imagem do Som, Funarte e Cinemateca do MAM.

Aos colegas e amigos da revista Cadernos de Campo n. 17: Ana Yano, André-Kees, Enrico Spaggiari, Giovanni Cirino, Gláucia Destro, Inácio Andrade, Jayne Collevatti, José Glebson, Paula Wolthers, Rodrigo Lobo e Luísa.

Aos amigos do GRAPPA pela interlocução sobre Cinema e Antropologia: Ana Paula Alves Ribeiro, Paula Alves, Débora Breder, Juliana Garcia, Juliano Gonçalves da Silva, Eliska Altmann, Luiz Gustavo Correia, Marco Aurélio e Paloma Silva.

Aos colegas e amigos do etnohistória: Rafa, Stelio e Íris pela leitura e sugestões na primeira versão do projeto; Bernardo, Bruna, Claude, Dani, Dedé, Dullo, Eduardo, Gabriel, Leonardo, Teté, Mau e Sam pelas discussões sempre enriquecedoras.

Um agradecimento especial para Sam, Dullo, Lobão, Amanda, Mau, Fernanda, Enrico, André-Kees, Íris, Carlos, Natacha, César e Jacque por compartilharmos os dilemas e alegrias da vida acadêmica.

A Caroline Cotta de Mello Freitas, agradeço pelo apoio, diálogos e pelos convites para compartilhar com seus alunos a minha pesquisa em três momentos distintos, na Escola de Sociologia e Política.

A Ana Paula Silva pela leitura cuidadosa do meu paper apresentado na 27º RBA e indicações de leituras valiosas.

A Lobão, pela amizade e debates enriquecedores, pela leitura do capítulo 4 e sugestões fundamentais a tese. Mais importante, por manter aceso o meu pensamento radical, a ironia e crítica frente às injustiças de toda sorte.

Tenho uma grande dívida para com o Mau, cuja a leveza e simpatia com que leva a vida eu admiro e por compartilhar um de seus segredos, a Art.org. Agradeço pela solidariedade ímpar, apoio intelectual e pelas dicas fundamentais para o capítulo 5.

Ao mestre Jovino, pelos ensinamentos, ao mesmo tempo, simples, profundos e salutares, que foram essenciais no momento de redação da tese.

Aos amigos da graduação: Lucas, Chico, Lia, Mariana, Milena, Nat, Tulio, Robs, Uyrá, Sido, Polan, Ná Moraes, Iki e Vando, pela alegria e diversão que nos une e por afastar o perigo do tom *blasé* que se anunciava nos textos de Sociologia I.

Um agradecimento especial a Mariana e Lia que ajudaram a revisar a tese, deram sugestões fundamentais e grande apoio no momento final.

A Laura, Paulo, Giovanna e Dani, pelas conversas sempre bem humoradas. A Laura e Giovanna também faço um agradecimento especial pela revisão do capítulo 6 da tese, os comentários e sugestões de grande importância.

A Pedro, Ruriá, Clara, Chico, André com quem compartilho desde a época do Colégio Equipe o amor pela arte, música, cinema, literatura e o sonho de construirmos um mundo melhor.

Ao Leandro, Pedro e Edu por tornarem esse momento de escrita mais divertido em nossos ensaios musicais.

Aos meus irmãos Ana Cristina, Ana Helena, Ana Carolina, Luis Afonso e Ana Paula pelo apoio que deram ao irmão caçula desde criança. Ao Serginho e Fernando, meus sobrinhos Gabi, Mari, Fefo e Estela. Um agradecimento especial a Xuxu, por compartilhar os dilemas da vida de pós-graduando, pelo enorme incentivo, pelas leituras do projeto e da qualificação. Aos meus avós Shino Hirano (in memoriam), Aiko Kojima e Takao Kojima (in memoriam) cujas trajetórias de imigrantes fizeram florescerem minha paixão pela história e antropologia. À tia Yasuyo, minha segunda mãe, que me alfabetizou em japonês.

Ganhei uma outra família no decorrer dessa tese: a Lúcia Helena Lotierzo, pelo apoio e carinho. A Rodrigo, por me socorrer com dúvidas e problemas técnicos de computador. A Priscilla e Cristiano, pela hospedagem em Paris, pelo apoio e por terem me presenteado com o mais novo sobrinho e afilhado: Lucas.

Ao meu pai, Sedi, cuja a trajetória é um exemplo e com quem compartilho a paixão pelos livros, as Ciências Sociais e os sabores e dissabores da vida acadêmica.

À minha mãe, Toshimi, pelo apoio incondicional, nos momentos de alegria e tristeza, cuja ética e o cuidado com a família são grandes lições que levo para essa vida. A vocês, espero retribuir com essa tese todo o afeto e admiração que me inspiram.

Essa tese não seria possível sem o amor, apoio e interlocução irrestrita de Tatiana. Seu acompanhamento de perto na tese, com diversas leituras, revisões, edições, comentários e críticas refinaram meus argumentos e me fizeram acreditar nesse projeto, mesmo em momentos de desânimo. Mais do que isso, sua companhia, com quem compartilho discussões sobre humanidades, política, arte, sonhos e utopias de forma ao mesmo tempo profunda e divertida tornam cada dia mais alegre. Por tudo isso e mais, a você agradecerei com amor e paixão todos os dias da minha vida.

Sumário

Introdução: por uma análise do ator no cinema	17
Discussão bibliográfica	21
Trajetória social:.....	28
Persona Cinematográfica e Estereótipo Racial:	32
Persona Memorialística:	41
A <i>performance</i> do ator no cinema:.....	44
Capítulo 1 – Um trajeto e muitos nomes	53
De Sebastião Bernardo da Costa a Otelo Gonçalves.....	63
De Otelo Gonçalves a Pequeno Otelo, da Companhia Negra de Revistas.....	67
De Otelo Gonçalves a Sebastião Bernardes de Souza Prata – para os íntimos, Otelo Queiroz.....	81
De Otelo Queiroz a <i>The Great Othello</i>	88
Definindo um nome artístico: Grande Otelo, à imagem e semelhança do sambista carioca	98
Capítulo 2 – A segregação na forma: o imaginário racial hollywoodiano e o campo cinematográfico brasileiro (1930 a 1940)	104
Hollywood: a segregação na forma.....	112
Cinédia e o nacionalismo branco	127
A Sonofilmes: integração e hierarquia na forma.....	144
Em busca de uma persona trágica	150
Capítulo 3 –A forma rebarbativa: Grande Otelo e Orson Welles em <i>It's all true</i>	155
<i>It's all true</i> e as imagens de má vizinhança	168
Cruzando os roteiros: negociando as convenções	195
Reflexos simétricos e dessemelhantes entre espelhos invertidos:.....	209
Capítulo 4 - A integração na forma: o projeto inicial da Atlântida	213
José Carlos Burle: a “indecisão do mestiço” e valorização da cultura afro-brasileira	218
Alinor Azevedo: entre o <i>Morro da Formiga</i> e o realismo carioca.....	225
Moacyr Fenelon, lapidando as vozes do rádio e do cinema:.....	227
<i>Moleque Tião</i> e a fundação da Atlântida:.....	231

Capítulo 5 – A forma cristalizada: Grande Otelo e Oscarito nas chanchadas da Atlântida	255
Grande Otelo e a tradução da forma:	289
A expressão dos marcadores sociais da diferença e a representação do preconceito racial nos filmes:	295
O gênero do humor: miscigenação e a expressão dos relacionamentos afetivo-sexuais nos filmes.....	302
Capítulo 6 – A forma engajada: Grande Otelo em <i>Rio Zona Norte</i> e Antônio Pitanga no Cinema Novo	315
Nelson Pereira dos Santos e a construção do cineasta engajado no cinema brasileiro	327
Ocaso de uma estrela: a primeira fase do Cinema Novo e a representação da população negra.....	336
<i>Bahia de Todos os Santos</i> : o individualismo e o preconceito de cor	354
<i>Barravento</i> e <i>Ganga Zumba</i> : Antônio Pitanga e o candomblé sob dois pontos de vista	358
<i>Assalto trem pagador</i> : realismo carioca e Cinema Novo.....	368
Capítulo 7 – A forma reflexiva e os arcos da história: Grande Otelo em <i>Macunaíma</i> e no Cinema Marginal	378
Grande Otelo no Cinema Marginal:	392
<i>Nem tudo é verdade: “Welles Nô Brasil”</i> : Grande Otelo e o retorno de <i>It’s all true</i>	401
Tomando posição: reinterpretando a própria trajetória à luz da discriminação racial	413
Considerações para uma abertura: a trajetória de Grande Otelo e o racismo contemporâneo	422
Bibliografia	432
Fontes	444
Filmografia Brasileira	447
Filmografia Norte-americana	448

Introdução: por uma análise do ator no cinema

“ [...] um rosto [...] pode me ajudar a enriquecer o roteiro e revolucionar completamente o filme.” Federico Fellini em *Miscelânea II: como um criador se apaixona por suas criaturas*, 1983.

Em entrevista concedida em 1987 ao programa Roda Viva, da TV Cultura, Grande Otelo mencionou a vontade de pesquisar os arquivos de Mário de Andrade para verificar se o escritor fazia alguma menção à sua pessoa, quando ainda era conhecido como o Pequeno Otelo, da Companhia Negra de Revistas. Segundo o ator, então já com 70 anos, Mário de Andrade prestigiara a trupe, que fazia sucesso com seu elenco formado inteiramente por artistas negros nos idos de 1927. A esperança de Otelo era que sua atuação, aos nove anos, tivesse inspirado o livro *Macunaíma*, que Mário publicaria em 1928 e Joaquim Pedro de Andrade adaptaria ao cinema em 1969, com o ator como personagem-título – um chamariz certamente explorado pelo slogan do filme: “Grande Otelo é Macunaíma” (*Jornal Estado de S. Paulo*, 2/12/1969, grifos do cartaz). Ainda que, até o momento, nenhuma fonte que corrobore os desejos do ator tenha sido encontrada, o fato é por si só interessante, ao sinalizar o modo como, muitas vezes, ficção e realidade se entrelaçam. A identificação entre Grande Otelo e Macunaíma na obra de Joaquim Pedro de Andrade foi tanta que, depois dela, tornou-se difícil separar o intérprete do personagem e a memória individual da História.

Tal arco que povoava o imaginário do ator, ligando-o a Mário e Joaquim Pedro de Andrade, não seria o único em sua carreira. No carnaval de 1942, Orson Welles elegeria Grande Otelo o maior ator da América do Sul, realizando diversas tomadas do artista. Otelo servia de elo e pretexto para os diversos aspectos que o diretor norte-americano desejava captar a respeito da famosa festa popular e acabou por se tornar parte fundamental de seu documentário sobre a América Latina, intitulado *It's all true*. Mas Welles teve o projeto abortado, uma vez que as cenas com muitos negros, fora dos parâmetros vigentes nos Estados Unidos e no Brasil, desagradaram as autoridades dos dois países. As filmagens e roteiros ficaram por anos desaparecidos, sendo reencontrados somente décadas depois. Em 1983, Rogério Sganzerla escalaria Grande Otelo para reviver as desventuras de Orson Welles nos trópicos, no filme *Nem tudo é verdade* (1985), uma espécie de documentário-ficcional. Otelo, no filme de Sganzerla,

não era mais o mesmo do projeto de Welles, mas representava os próprios distanciamentos e proximidades entre as imagens de arquivo de si mesmo, filmadas na juventude do ator, e as tomadas do diretor, que o mostravam já velho. Por meio da montagem entre imagens antigas e presentes, Sganzerla fazia uma reflexão sobre o episódio de Welles no Brasil e sobre o cinema brasileiro, elegendo como fio condutor o prodigioso cineasta norte-americano e Grande Otelo.

A metáfora de dois arcos que ligam, por um lado, o Pequeno Otelo a *Macunaíma* e, por outro, *It's all true* a *Nem tudo é verdade* representa bem meu foco de interesse, na medida em que revela pontos de inflexão na formação do campo cinematográfico no Brasil, os quais se enredam com a trajetória do próprio ator em debate. Não me parece casual que Grande Otelo seja um dos atores principais de *Macunaíma*, filme que inaugurou a terceira fase do Cinema Novo, buscando superar os impasses deste movimento por meio da releitura do modernismo paulista e da chanchada. Tampouco seria mero acidente a presença do artista na obra que resgatou dos arquivos um projeto cinematográfico – como tantos outros abortados nos trópicos – idealizado, para surpresa de todos, por aquele que na década de 1940 era o diretor mais promissor de Hollywood.

Não se trata de um mero jogar de dados. Grande Otelo, nesses dois filmes e a partir deles, encarnou em seus gestos e expressões fisionômicas, em sua cor e dimensão corporal, significados que permitem refletir sobre impasses do cinema então realizado no Brasil. Entretanto, tal movimento semântico, que se incorpora e se expressa em sua performance, não é destituído de história e ancoragem social, como se o ator por si só revelasse dilemas tão caros a produção cinematográfica. Pelo contrário, o que sua interpretação materializa é fruto de diferentes projetos de cinema brasileiro que ele e outros agentes criaram, bem como das diversas posições às quais foram conformados, à medida que o campo cinematográfico então se constituía. Tais projetos procuravam atualizar os filmes brasileiros: por um lado, adotando as vogas dos países centrais e tentando extirpar qualquer sinal de atraso nos *écrans*; por outro, encontrando nas manifestações negras e mestiças e nas classes populares raízes, dilemas e potencialidades para superar a condição de “desterrados em nossa terra” (HOLLANDA, 1969) que assombrava a formação deste campo no Brasil, tão bem descrito no epítome de Paulo Emílio:

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O

filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. O fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita vicissitude nacional. (GOMES, 1986, p.88)

Dos anos 1920 aos 1950, Otelo passou de ator-mirim prodígio – “símbolo da elevação de sua raça” – à imagem e semelhança do malandro carioca, que ora se apresentava como sinal de nosso atraso (como nos filmes da *Cinédia*), ora como manifestação de certa originalidade nacional a ser exaltada, uma vez que possibilitava contemporizar ou sinalizar os conflitos raciais (caso de *It's all true*, de Welles, e das chanchadas da Atlântida). De 1950 a 1960, caiu de símbolo do povo explorado (em *Rio zona norte*, de Nelson Pereira dos Santos, 1957) ao ostracismo, por estar associado a um gênero ao qual o Cinema Novo se contrapunha, até retornar às telas como *Macunaíma*. Nos anos seguintes, à medida que a idade avançava, transformou-se no ancião curandeiro de *Quilombo* (Carlos Diegues, 1977) e na testemunha e signo histórico do cinema subdesenvolvido de *Rei do Baralho* (1974), de Júlio Bressane, e de *Nem tudo é verdade*, de Sganzerla. O itinerário de Grande Otelo, em sua variável permanência, traceja a inconstância desse campo em momentos cruciais, num diálogo de mão dupla – e, por vezes, desigual – entre o próprio ator, que criou estratégias para encarnar os diversos personagens associados ao seu grupo racial no campo e na tela, e os cineastas e críticos, que viam nele formas de expressar projetos possíveis de cinema brasileiro.

A trajetória de Otelo está, portanto, emaranhada na própria formação do cinema brasileiro durante parte considerável do século XX. Ao percebê-lo, proponho desenredar alguns dos diversos fios de significados que unem as pontas de sua trajetória. Isto possibilita revelar, a partir da perspectiva do ator, momentos cruciais da história da produção cinematográfica e do debate sobre a questão racial no Brasil. O trabalho se guia, pois, pela seguinte questão: quais são os fatores que explicam a longevidade da trajetória de Grande Otelo, ator que percorreu períodos centrais do cinema e da discussão racial no Brasil? A hipótese é que tal itinerário pode ser compreendido a partir de duas dimensões que sua performance parece incorporar: por um lado, Grande Otelo personifica os próprios dilemas de formação do campo cinematográfico brasileiro; por outro, encarna o modo como este campo traduziu as transformações no imaginário sobre as relações raciais no país em meio às tensões que o atravessavam.

Ao perseguir essa questão para além da análise dos enquadramentos, fotografia, montagem e outros aspectos da direção fílmica, concentrarei o argumento dessa tese sobre o lugar do ator no campo cinematográfico e no modo como ele encarna projetos

por meio de gestos e fisionomias, inculindo materialidade ao roteiro e à direção do cineasta, através de sua performance. A dimensão corporal, o formato do rosto, a cor da pele, a textura do cabelo, a expressão facial e o timbre da voz, assim como o modo de servir-se deles, são os principais equipamentos do ator para dar vida ao personagem e delimitam seu “espaço dos possíveis” (BOURDIEU, 2003) no campo cinematográfico. Desse modo, olhar o cinema por sobre os ombros do intérprete significa esquadrihar os sentidos em jogo, refletindo sobre a incidência de todo o aparato que este aciona: as características do corpo mais maleáveis, aquelas constantes, assim como os recursos tecnológicos para amenizar ou reforçar determinados traços e os limites impostos pelas convenções dos projetos e gêneros cinematográficos. Tal aparato ganha novos significados quando disposto em comparação com outros atores e a partir do modo como diferentes diretores enquadraram um mesmo intérprete.

Essa perspectiva permite ainda aprofundar as discussões sobre as representações da população negra no cinema brasileiro, ao deslindar não apenas os dilemas e negociações de Grande Otelo em relação aos seus papéis, mas também a intrínseca relação entre cor da pele e outros predicados corporais, que formam marcadores sociais da diferença (SCHWARCZ e STARLING, 2005), na distribuição desigual dos personagens no cinema. Se a cor da pele é a principal variável que limita a inserção dos atores negros nos filmes, isso não significa que outras características, como estatura, o formato do nariz, os lábios e a textura do cabelo, bem como os significados associados a elas, não contam para diminuir ou aumentar as chances oferecidas a esses atores para quebrar a barreira de cor existente no meio cinematográfico. O lugar de destaque alcançado por Grande Otelo nas décadas de 1940 e 1950 ganha maior inteligibilidade se compreendermos que sua estatura e feição facial traduziam a exata medida e perspectiva que se esperava dos negros. Tal representação era bem diferente daquela experimentada no Cinema Novo, corporificada por Antônio Pitanga e Zózimo Bulbul – ambos os atores negros, altos, com fisionomia de adultos e considerados socialmente belos, que representaram uma masculinidade diversa daquela de Grande Otelo.

O fato é que a longevidade de Grande Otelo no cinema permite traçar uma série de elementos que mudaram no decorrer do tempo: os significados atrelados à população negra, os aparatos tecnológicos do cinema e da linguagem cinematográfica e até mesmo seu próprio corpo, que progressivamente passou a apresentar as marcas da velhice, como os sulcos na face, os cabelos grisalhos, o desgaste da voz e a curva de uma coluna já cansada.

Mais do que escrever uma biografia de Grande Otelo, o objetivo da tese é, assim, realizar uma análise transversal dos projetos de *It's all true*, da chanchada, do realismo carioca, do Cinema Novo e do Cinema Marginal por meio da trajetória do ator, observando as semelhanças e diferenças entre as posições que ele ocupou em cada movimento, seus personagens, performances, as tramas dos filmes, os enquadramentos e outras dimensões da linguagem cinematográfica. Essa investigação será incrementada pelo contraponto com os atores Oscarito; Ruth de Souza; e Antônio Pitanga, entre outros. Longe de reduzir movimentos, períodos, cineastas e atores do cinema brasileiro à figura de Grande Otelo, a meta é observá-los do ponto de vista da sua posição em relação a outros agentes, em uma visada que possibilite identificar o geral no particular e o particular no geral, trazendo reflexões quiçá inovadoras sobre o próprio cinema e as relações raciais no Brasil. Essa discussão, bem como a justificativa de tal ponto de partida e dos filmes escolhidos, ficará mais clara na discussão bibliográfica e metodológica a seguir.

Discussão bibliográfica

O recorte acima proposto não foi encontrado nos três tipos de pesquisas com as quais esta investigação pretende dialogar: biografias e dissertações sobre Grande Otelo, estudos sobre o cinema brasileiro e análises sobre a representação cinematográfica do negro.

As biografias de Grande Otelo, assinadas por Roberto Moura (1996) e Sérgio Cabral (2007), e as dissertações acadêmicas de Ana Karicia Dourado (2005)¹, Deise Santos de Brito (2011)² e Tadeu Pereira dos Santos (2009)³, embora tragam fontes e pistas importantes para o recorte proposto por esta tese, bem como para situar o itinerário do ator, não adotam como eixo analítico a questão racial. Penso que esta dimensão é fundamental e, com isto, tomo as características corporais de Otelo,

¹ Essa dissertação tem como recorte a performance de Grande Otelo no teatro de revista. A autora traz uma rica descrição sobre o gênero e tece comentários sobre os filmes *Dupla do Barulho* e *Matar ou correr*, duas chanchadas de Carlos Manga.

² Também busca analisar a performance de Grande Otelo no teatro de revista, examinando outros atores e atrizes negros do período. Os filmes produzidos pela Atlântida em que Grande Otelo participou servem para enriquecer sua análise da teatralidade desse ator nas revistas, e não propriamente no cinema.

³ Essa dissertação analisa a relação entre memória e história a partir da figura de Grande Otelo, focando especialmente nos diversos retratos do passado e do presente produzidos pela imprensa, instituições públicas e privadas e moradores da cidade natal do artista, Uberlândia. Embora constata a discriminação racial no modo como a imprensa registra o ator, não analisa as estratégias de Grande Otelo para lidar com tal fato.

especialmente a cor da pele e a estatura, como definidoras de sua carreira cinematográfica.

Nos estudos sobre o cinema brasileiro – ao menos, naqueles que abordam os filmes interpretados por Grande Otelo –, é possível identificar duas linhas não excludentes, que por vezes são combinadas numa mesma perspectiva. A primeira linha analisa o conjunto de filmes por suas semelhanças de estilos, o que não raro corresponde a uma certa cronologia clássica do cinema brasileiro e divide sua história por gêneros e movimentos, como o das chanchadas, o do Cinema Novo e o do Cinema Marginal, por exemplo. A segunda linha é pautada por estudos que focalizam a obra de um diretor – como Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane – ou que cruzam determinados realizadores a partir de um tema comum: o subdesenvolvimento, o sertão, a cidade etc. (XAVIER, 1993; TOLENTINO, 2002; NEHRING, 2007).

Vale dizer que há uma diferença grande entre as análises das chanchadas, ou aquilo que se convencionou chamar de “cinema comercial”, em relação à produção dos realizadores vinculados ao Cinema Novo e Marginal, o “cinema de autor”. Com respeito ao primeiro gênero, especialmente às chanchadas, o interesse quase nunca recai sobre a análise interna das obras, mas sim sobre o fenômeno sociológico e histórico que elas possibilitam revelar – seja pelo sucesso de público, seja pelas falências e deficiências dos projetos industriais. Já nos filmes considerados de “autor”, a ênfase se dá na interpretação da *mise-en-scène* própria de cada realizador, que manifesta seu lastro autoral. Nesse ponto, ao partir do olhar sobre a performance e o lugar de Grande Otelo na fatura interna desses filmes, pretende-se apreciar de forma equilibrada tanto os fatores internos quanto externos às obras. Busca-se, assim, evitar cair na lógica do campo cinematográfico que hierarquiza tais filmes, diretores e períodos entre mais e menos consagrados – o que, diga-se de passagem, corresponde frequentemente à escala de prestígio dos temas e perspectivas construída pelo espaço de uma certa crítica de cinema.

Trocando em miúdos, as pesquisas de Rosangela Dias (1993) e Meirelles (2005) se debruçam sobre o imaginário das classes populares nas chanchadas. A temática da industrialização no cinema desse período é abordada por Bastos (2001), que se dedica a uma análise da *Atlântida*. Catani e Melo e Souza (1983); e Sérgio Augusto (2005) fazem um exame panorâmico desse gênero, atinando hipóteses para o sucesso popular de tais obras e mostrando a importância dessa produção, que fez frente ao domínio de

fitas norte-americanas no mercado exibidor brasileiro. Penso que é possível, em diálogo com tais estudos, partir para uma análise mais pormenorizada das convenções das chanchadas em comparação com o musical hollywoodiano, tendo como mote a representação racial.

As investigações sobre *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, em contraposição, se detêm no realizador e no trabalho de direção – embora tragam pistas salutares para a minha interpretação, sobre a atuação de Grande Otelo (MACHADO, 1987; SALEM, 1987; FABRIS, 1994; LIMA, 2000). Em relação a *Macunaíma* (1969), as pesquisas sobre a direção de Joaquim Pedro de Andrade, em geral, estão relacionadas ao modo com que o cineasta buscou renovar o Cinema Novo diante dos impasses vividos pela sociedade brasileira, num contexto de recrudescimento da ditadura militar (XAVIER, 1993 e SOUZA, 2002). Há também uma série de estudos sobre a adaptação fílmica do livro homônimo (HOLLANDA, H. 1978; JOHNSON, 1982; ORTIZ, A. 1991)⁴. Embora haja referências à atuação de Grande Otelo, penso que é possível um exame mais detido dessa figura, seguindo a pista deixada pelo ator Paulo José, quando afirmou que os atores tomaram como base os trejeitos de Grande Otelo para criar a própria interpretação no filme (BENTES, 1996).

Quanto ao filme *Nem tudo é verdade*, de Rogério Sganzerla, constituem referências importantes *A figura de Orson Welles no Cinema de Rogério Sganzerla*, tese de Samuel Paiva (2005); as entrevistas do próprio diretor; e análises de outras produções que ele realizou (XAVIER, 1993 e 2011; BENAMOU, 2007), isso sem esquecer dos próprios escritos do cineasta, organizados no livro *Por um cinema sem limites* (SGANZERLA, 2001). Por fim, diversos autores também analisam o filme *O Rei do Baralho*, de Júlio Bressane, como parte das transformações na linguagem cinematográfica empreendidas por este cineasta (BERNARDET, 1991; XAVIER, 2011; COSTA, 2000; ADRIANO e VOROBOW, 1995). Sobre a produção de tais realizadores e sobre o Cinema Marginal, há os livros de Fernão Ramos (1987) e de Nuno Abreu (2006), que contribuem para analisar as razões da escolha de Grande Otelo como ator por esse movimento cinematográfico.

⁴ Existem outras teses e dissertações sobre o tema. Cito aquelas a que tive acesso em bibliotecas e pela internet. De todo modo, a partir dos resumos presentes no banco de teses e dissertações sobre cinema brasileiro, que contém as informações dessas produções até 2010, é possível averiguar que a maior parte das análises se debruça na adaptação fílmica do livro. Disponível no site <<http://www.mnemocine.com.br/>>.

As duas linhas temáticas dos estudos de cinema identificadas acima também podem ser encontradas nas pesquisas sobre a representação do negro nesse espaço. Opta-se ou pela leitura mais panorâmica, seguindo a cronologia clássica e passando de um período cinematográfico para outro (STAM, 2008; CARVALHO, 2005; RODRIGUES, 2001), ou pelo foco no negro na cinematografia de um cineasta, em específico (PRUDENTE, 1995; CARVALHO, op. cit).

João Carlos Rodrigues faz uma investigação abrangente sobre a representação do negro no cinema brasileiro, desde os filmes silenciosos até meados da década de 1970. Celso Prudente analisa o negro no filme *Barravento* (1961), de Glauber Rocha. Nenhum dos autores, entretanto, problematiza o tema da representação racial em articulação com as convenções e a linguagem cinematográfica de cada filme analisado. Robert Stam e Noel dos Santos Carvalho dão mais atenção a este quesito, buscando examinar os filmes dentro de sua linguagem, bem como reconhecem as estratégias de atores negros para ganhar proeminência, mesmo quando recebem um papel menor e/ou estereotipado. Stam ainda identifica uma tendência à valorização do modo realista de narrativa nos estudos sobre a representação de grupos estigmatizados. Segundo o autor, essa modalidade desconsidera as potencialidades críticas que outras formas, como a épica, a carnavalesca e a fantástica, podem ter na desconstrução do racismo operante no cinema.

No que tange aos filmes de Grande Otelo, Carvalho e Stam fazem interessantes considerações sobre o imaginário racial das chanchadas, reconhecendo na dupla Grande Otelo e Oscarito uma versão cinematográfica da democracia racial. Do mesmo modo, analisam sob a perspectiva da representação racial os filmes *Também somos irmãos* (1949), *Amei um bicheiro* (1952), *Rio zona norte* (1957) e *Assalto ao trem pagador* (1962), avaliando que seus personagens negros são mais complexos do que os da chanchada. *Macunaíma* é examinado apenas por Stam, a partir da linguagem carnavalesca de Bakhtin.

Se os filmes de Bressane e Sganzerla não recebem o escrutínio de tais pesquisadores, vale lembrar que o malfadado projeto de Orson Welles no Brasil foi estudado por esse tipo de recorte. É novamente Stam quem investiga o episódio, interpretando-o a partir dos conflitos raciais e políticos que o filme gerou. Na mesma seara, Catherine Benamou (2007) faz um estudo detalhado de todo o projeto de *It's all true*, desde as filmagens no México ao Brasil. Todavia, as duas pesquisas não se centram na figura de Grande Otelo. Vale citar ainda os estudos de Heylin (2005), que

examina a relação conflituosa de Welles com Hollywood, e Rippy (2009), que se debruça nos projetos inacabados do diretor na RKO. As duas autoras também discutem o problema racial, até porque estes foram um dos motivos das contendas de Welles com o campo cinematográfico norte-americano.

Os estudos de Stam e Carvalho representam um marco ao demonstrar, por um lado, a presença do racismo no cinema brasileiro e, por outro, as estratégias antirracistas de diretores e intérpretes. Busco levar adiante esse debate, em primeiro lugar ao elaborar um novo conceito de estereótipo racial, em diálogo com aquilo que Richard Dyer (1997) denomina imaginário da branquitude. Como discutirei a seguir, penso que é possível aprofundar a discussão sobre os estereótipos e a desigualdade na distribuição de papéis para intérpretes negros ao comparar de que modo o campo cinematográfico privilegia os artistas brancos e/ou de tez clara, produzindo e reproduzindo o discurso da branquitude. Ao lidar com o conceito de estereótipo, não perderei de vista uma noção fundamental para compreender trajetórias de atores no cinema: a *persona cinematográfica*.

Em segundo lugar, focalizo a trajetória de Grande Otelo, examinando as diversas formas de incidência do racismo no itinerário de artistas afro-brasileiros, uma vez que não apenas a cor da pele, mas também os traços fisionômicos e corporais são importantes na distribuição de papéis no campo cinematográfico. Desse modo, é possível levantar a hipótese de que a prominência de Antonio Pitanga como ator negro nos idos de 1960 e 1970 se deve tanto à sua formação num contexto de politização mais radical, quanto à sua dimensão corporal e características fisionômicas, diametralmente opostas às de Grande Otelo. Procuro, assim, fazer uma comparação mais pormenorizada entre Grande Otelo e outros intérpretes negros e brancos, deslindando de maneira detalhada as diversas formas pelas quais o campo cinematográfico hierarquiza e desiguala os artistas.

O enfoque nas interpretações cinematográficas de Grande Otelo, inseridas no marco de estudos das relações raciais brasileiras e dos atores negros, abre espaço para discutir raça, gênero e corpo como categorias sociais que são apreendidas e construídas também em sua performatividade (LOTT, 1995 e LHAMON, 1998, McCLINTOCK, 2010). Além disso, como assinala Didier Fassin, “the body is the site of the racial experience” (FASSIN, 2011, p. 420). Nos Estados Unidos, diversos artistas negros nascidos no norte tiveram de aprender o dialeto negro do sul e passar por transformações corporais para melhor se encaixar nos escassos papéis de negro

almeçados por Hollywood. Foi o caso de Louise Beavers. Nascida em Ohio, no meio-oeste do país, a atriz passou por uma dieta de engorda e reaprendizagem vocal para interpretar a personagem da servente que remonta à escravidão, cuja bondade tem o tamanho de sua massa corporal (BOGLE, 2009). No Brasil, fato similar ocorreu com Grande Otelo e Milton Gonçalves, que viveram parte da vida em São Paulo. Ambos comentam que, quando foram atuar no Rio de Janeiro, tiveram de aprender tanto o sotaque vocal, quanto o gestual para ajustar-se ao papel de malandro carioca. A fala de Milton Gonçalves causou ainda mais estranhamento entre os cariocas do que a de Otelo, pois ele apresentava um carregado sotaque italiano (OTELLO, 1967a). Não era para menos: afinal, ele morava no Brás, bairro paulistano com forte presença de imigrantes da Itália.

Fig. 1: Louise Beavers

Tais exemplos mostram como raça, gênero e corpo ganham inteligibilidade e existência quando performatizadas em contextos de interação social. O ator e atriz negros, tendo de racionalizar o corpo e os órgãos vocais para se adequar ao gestual e fala de determinados papéis, geralmente limitados às associações referidas ao seu grupo racial, manifestam de modo contundente que os regimes de produção de diferenças, hierarquias e desigualdades raciais incidem sobre o corpo, a cor da pele, a textura do

cabelo e o formato do rosto, modulando “usos e técnicas corporais” (MAUSS, 2003 [1906])⁵.

Em suma, não me parece exagerado afirmar que investigar as posições e performances de atores e atrizes negros no cinema significa também refletir sobre o que está no centro do debate cinematográfico e racial: a sua formação, as linguagens, as estéticas e o modo como eles performatizam as diferenças, hierarquias e desigualdades. Com efeito, não são poucos os exemplos de convenções e estéticas cinematográficas que materializam concepções raciais; basta lembrar os debates do cineclube do Museu de Arte de São Paulo nos anos 1940 e 1950, que contavam com a participação de futuros cineastas, como Nelson Pereira dos Santos: ali, uma das principais discussões envolvia entender se a linguagem do cinema era universal ou local, conforme a realidade de cada país. Os partidários do universalismo acreditavam fielmente que o ator branco e a língua inglesa eram a expressão universal da linguagem cinematográfica, constituindo assim uma arte, cuja representação mais pura não encontrava lugar para atores negros e a língua portuguesa (SANTOS, N., 1987). Por sua vez, Nelson Pereira dos Santos acreditava na universalidade da linguagem do cinema, mas não a via como restrição ao uso do português e aos intérpretes afro-brasileiros, muito pelo contrário.

Por fim, caminho na mesma seara dos estudos sobre o racismo no campo da indústria cultural no Brasil (PEREIRA, 2001 [1967]; COUCEIRO, 1983; MENDES, 1993; SCHWARCZ, 1998; ARAÚJO, 2004; FRY, 2005). É notório que os negros lograram mais proeminência nos diferentes meios culturais, como a música, futebol, televisão, teatro e cinema, do que em outras áreas, como na economia, política e no campo intelectual. Entretanto, ao menos no cinema e, como demonstram outros estudos, no teatro (MENDES, op. cit.) e na televisão (ARAÚJO, op. cit.), também há uma desigualdade enorme na distribuição de cargos e funções, que segue, conforme sua própria lógica, a desproporcionalidade e desigualdade existentes entre brancos e negros (pardos e pretos) no acesso a educação, saúde, justiça e bens de consumo, como estudos clássicos já analisaram (FERNANDES, 1972, NOGUEIRA 1985, SCHWARCZ 1998; GUIMARÃES, 1999 e 2002; TELLES 2003; HASENBALG, 2005). Como será visto nesta tese, o campo cinematográfico hierarquiza e desigual brancos e negros, produz e reproduz, de acordo com seus próprios termos, o racismo operante na sociedade

⁵ Para utilizar a aceção de Marcel Mauss para quem os usos e técnicas corporais são “idiossincrasia[s] socia[is], e não simplesmente um produto de não sei que arranjos e mecanismos puramente individuais [...]” e, portanto, apreendidos por meio da educação (idem, ibidem, p. 404).

brasileira, a saber: uma discriminação, grosso modo, baseada majoritariamente na gradação da cor da pele, em articulação com marcadores de classe social, que exclui sistematicamente os afro-brasileiros de tez mais escura. A trajetória de Grande Otelo, talvez, revele o paroxismo de uma carreira singular acompanhada por um racismo e uma estrutura de sentimentos da branquitude adaptáveis a cada novo contexto.

Trajetória social:

Tendo em vista o empreendimento transversal desta tese, que busca analisar tanto o cinema, quanto as relações raciais a partir da trajetória de um ator, a discussão teórica e metodológica dialoga primeiro, com o tema da trajetória social; segundo, com conceitos como *persona* e *estereótipo*, que possibilitam compreender as relações raciais no campo do cinema; e por fim, com estudos sobre a performance do ator, visto que o deslindamento dos filmes será empreendido com base na análise da interpretação de Grande Otelo e de outros artistas. A performance, nesse sentido, é uma fonte privilegiada, que fornece elementos para examinar as constrictões estruturais e as estratégias acionadas pelos intérpretes para estabelecer-se no campo.

Parto do conceito de trajetória social de Bourdieu que, por meio do estudo de itinerário de Flaubert, analisa o período em que o espaço literário ganhou sentido autônomo em relação aos imperativos econômicos e sociais no século XIX. Para análises como esta, campo⁶ e *habitus*⁷ são conceitos modulares que, no estudo sobre Grande Otelo, possibilitam examinar como as constrictões da estrutura social estão inscritas nos corpos, definindo modos de percepção, apreciação e ação, bem como as estratégias não calculadas num espaço com crenças e regras próprias. Logo, os conceitos cunhados por Bourdieu me parecem apropriados para compreender a relação entre Grande Otelo e outros agentes no campo cinematográfico, uma vez que destacam

⁶ Uma das formas de pensar o campo: “compreender [...] e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, *tornar necessário*, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não motivado os atos dos produtores e as obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir” (BOURDIEU, 2007a, p. 69).

⁷ Conforme Bourdieu: “os agentes são dotados de *habitus* [...] inscritos nos corpos pelas experiências passadas: tais sistemas de esquemas de percepção, apreciação e ação permitem tanto operar atos de conhecimento prático, fundados no mapeamento e no reconhecimento de estímulos condicionais e convencionais a que os agentes estão dispostos a reagir, como também engendrar, sem posição explícita de finalidades nem cálculo racional de meios, estratégias adaptadas e incessantemente renovadas, situadas porém nos limites das constrictões estruturais de que são o produto e que as definem” (BOURDIEU, 2007b, p. 169).

o corpo e seus usos como elementos centrais para a compreensão dos embates entre aqueles que jogam o mesmo jogo. Conforme afirma o sociólogo:

Não podemos compreender uma trajetória (isto é, o *envelhecimento social* que, embora o acompanhe de forma inevitável, é independente do envelhecimento biológico) sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto de relações objetivas que uniram o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes – ao conjunto dos agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis (BOURDIEU, 2002, p. 190).

O exame dos “estados sucessivos do campo” e a comparação com outros “agentes envolvidos no mesmo espaço dos possíveis” são precisamente os elementos que distinguem a análise de trajetória social da biografia que, segundo o sociólogo, parte de um pressuposto ilusório, qual seja: o de que a vida tem um percurso unidirecional e coerente, atestado desde o nascimento por intencionalidade sólida. Nesse sentido, a tese que defendo não procura compor uma biografia de Grande Otelo, mas tão somente apresentar dados importantes, que expliquem a interação entre seu itinerário, as transformações do campo cinematográfico e aquelas referentes às relações raciais. Haverá momentos, portanto, em que darei mais atenção para outros agentes, como por exemplo Glauber Rocha e Antonio Pitanga, que considero importantes para explicar as mudanças no campo cinematográfico e o próprio percurso de Grande Otelo.

Se é verdade, que a noção de trajetória bourdiana peca em seu determinismo estrutural, fornecendo mínima margem de escolha ao agente, como discutem Passeron (1990) e Dosse (2009), penso que a perspectiva de Giovanni Levi (2002) permite ajustar a análise para um equilíbrio entre dados estruturais e individuais. De acordo com o historiador, “nenhum sistema normativo é suficientemente estruturado para eliminar qualquer possibilidade de escolha consciente, de manipulação ou de interpretação das regras, de negociação” (LEVI, 2002, p.179), sendo portanto as “incoerências estruturais e inevitáveis entre as próprias normas, [...] que autorizam a multiplicação e diversificação de práticas” (id., ibid, p. 180). Depreende-se disto que a possibilidade de agência, negociação e interpretação idiossincrática do indivíduo reside nos interstícios abertos pelas contradições estruturais. Abre-se caminho, dessa maneira, para pensar que a trajetória de Grande Otelo é modal, pois permite observar o campo cinematográfico e a representação do negro de maneira ampla, mas ao mesmo tempo singular, uma vez que não há percurso semelhante ao deste ator na história do cinema brasileiro.

Lembro, ainda, como analisa Lahire (2002) que as fronteiras entre os campos são porosas e dificilmente têm uma delimitação clara: “uma mesma pessoa física pode pertencer a vários campos ao mesmo tempo” (2002, p. 34). Grande Otelo, por exemplo, participou durante a sua trajetória do campo teatral, radiofônico, cinematográfico e televisivo de forma concomitante. Além disso, há linhas de força que podem interferir na lógica de vários campos, mesmo quando estes alcançam autonomia relativa⁸, como ocorre com a sociabilidade entre brancos e negros que, para usar os termos de Lahire, é um tipo de interação social que não “pode ser atribuída a um campo” (id., *ibid.*) mas que, no entanto, perpassa todos eles. O que interessa analisar, destarte, é essa interação entre linhas de força extra-campo, como as relações raciais e suas traduções conforme as regras do campo cinematográfico.

Tendo isso em mente, combino a noção de trajetória social com os modelos de integração dos afro-brasileiros à sociedade brasileira, propostos por Leo Spitzer (2001) e Antônio Sérgio Guimarães (2004). O padrão de inserção pós-emancipatório:

Implicava uma ‘ascensão’ da extrema pobreza e da subalternidade, baseadas no preconceito de cor e nas origens escravas, para a classe e o mundo cultural das elites brasileiras, predominantemente brancas. Em geral, essa subida era feita por meio de um intenso esforço pessoal, do uso da inteligência e da exploração criteriosa das oportunidades de avanço social e econômico. Essas oportunidades provinham do fato de que a aceitação social no mundo ‘branco’ dominante brasileiro era mais fácil para os mulatos e ‘pessoas de cor’ de pele mais clara do que para os negros. Tipicamente, além disso, ela era marcada por um certo grau de conformidade aos valores culturais e às normas econômicas definidos pelo grupo dominante, assim como por uma rejeição das práticas e atitudes consideradas ‘inferiores’, ‘atrasadas’ e ‘atávicas’ pelos representantes das normas dominantes. (SPITZER, 2001, p.120)

Como chama atenção Antônio Sérgio Guimarães, tal modelo de integração chamado de “embranquecimento”:

não nos deve fechar os olhos para o fato de que a assimilação à cultura luso-brasileira nunca significou uma simples e pura reprodução da estética e da moral política européias, apartadas do meio mulato [...]; ao contrário, esses artistas e intelectuais tidos como “embranquecidos” foram responsáveis pela introdução, na cultura brasileira, de valores estéticos e de idéias híbridas e mestiças, modificando a vida cultural nacional em direção a um estado em que eles e os meios de onde provieram pudessem se sentir mais confortáveis. De fato, uma estratégia de completo embranquecimento, ou seja, de completa alienação do meio originário, jamais poderia ser bem-sucedida [...]. Se foi

⁸ Agradeço a Rodrigo Gomes Lobo pela sugestão da leitura de Bernard Lahire e por chamar a atenção para a questão das linhas de força, em diálogo com a teoria bourdiana. Para um aprofundamento nessa discussão, recomendo a leitura de seu artigo, no prelo (LOBO, 2013).

comum a absorção de pretos e mulatos em famílias e meios sociais brancos e ricos, foi também registrada, nas artes e nos escritos políticos que marcaram o longo caminho da construção da negritude no Brasil, a dolorida experiência de ser negro ou mulato no mundo dos brancos. (GUIMARÃES, 2004, p.272).

Além da via do embranquecimento jamais ser total – uma vez que há agência e reinterpretação dos afro-brasileiros a partir de suas próprias origens em relação à cultura dominante, segundo Guimarães –, ao longo do século XX outros modelos de integração tornam-se visíveis, conforme a transformação da sociedade brasileira. A partir de 1920, um modelo mais “coletivista” e de “mobilização política”⁹, fruto do processo de modernização no sudeste, surge com a imprensa negra paulista *Liberdade* e *Clarim* e a Frente Negra Brasileira, em 1931. O Teatro Experimental do Negro, fundado no fim do Estado Novo, seguiria esse modelo (idem, ibidem, p. 274).

Por fim, Guimarães identifica um terceiro padrão:

o qual une integração social, disputa política e heterogeneidade cultural e racial, que se tornou mais visível e nacionalmente aceito a partir dos anos de 1970. Refiro-me a um processo que não atinge grandes intelectuais negros, aqueles que fazem cultura no sentido universalista do termo, mas pequenos intelectuais, propriamente orgânicos, como diria Gramsci. Excluídos dos círculos da educação superior e das belas artes, mas tendo internalizado valores modernos, eles procuram transformar a sua cultura de origem (no sentido relativista que lhe dá a Antropologia) em cultura negra, ou africana, e a sua diferença coletiva em diversidade cultural.

De acordo com o autor, esses três modelos são “concomitantes no tempo”, sendo alternativas para opções individuais, embora seja necessário levar em conta os constrangimentos e restrições sociais para se compreender a via que cada afro-brasileiro encontra. Grande Otelo, apesar de marcadamente de pele escura, seguiria o modelo do “embranquecimento”, mais personalizado, individual e aceitável no campo cinematográfico dos anos de 1930, 1940 e 1950. Entretanto, ao longo de sua vida, Otelo dialogaria com as outras formas de integração, seja com o Teatro Experimental do Negro, seja com o Movimento Negro da década de 1970.

No cinema, os modelos de integração, em geral, são traduzidos por suas próprias convenções, demarcando e negociando os espaços possíveis para a incorporação de artistas negros. Tendo em mente essas questões, há dois conceitos utilizados nos estudos

⁹ Nas palavras do autor: “O que distingue esse modelo do anterior são duas coisas: primeiro, a busca de diálogo e solidariedade coletiva, nacional ou internacionalmente, por meio do pan-africanismo e do afrocentrismo francês e norte-americano; segundo, o fato de que politizam-se a cultura, os interesses materiais e a identidade racial, transformados em elementos a um só tempo de contestação, de integração e de mobilidade sociais” (idem, ibidem, p. 274).

cinematográficos que buscam sintetizar a lógica de classificação e hierarquização desse campo: *persona* e *estereótipo*. Vejamos cada um deles separadamente para, depois, analisarmos a ambos em conjunto.

Persona Cinematográfica e Estereótipo Racial:

O conceito de *persona cinematográfica* (ou artística), conforme definido por Sobral (2010), em diálogo com Bourdieu, diz respeito ao elo entre o intérprete e seus personagens, que, ao longo da carreira, irredutíveis uns aos outros, são colados a uma imagem por meio do aparato técnico-cinematográfico (leia-se roteirista, técnico de som, diretor, editor etc.), 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 (SOBRAL, 2010 p. 62)

Tal conceito ganha 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 partir da fórmula em que, a cada repetição de um mesmo tipo, fazem-se pequenas variações. Por um lado, tal estratégia evita um estranhamento maior por parte do público; por outro, faz com que ele não se canse. Como define Barry King (1985), 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 pelo qual 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 Benjamin

(1987) e Paulo Emílio Salles Gomes (1976). Mas, isso não significa menor habilidade do ator de cinema.

Como demonstra Paul McDonald (2008), a atuação em um filme é diversa dos comportamentos cotidianos realizados por qualquer pessoa: não basta colocar alguém inexperiente para atuar numa ficção, ou um ator com formação apenas teatral em frente à câmera, sem um treinamento prévio. 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 interpretar, sem parecer que se está interpretando¹⁰. 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 se sustenta na semelhança entre o personagem e o ator na vida pública. Já 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.

Vejamos, por meio de exemplos concretos, de que maneira atores como Grande Otelo, apesar de possuírem características físicas consideradas aparentemente desfavoráveis, conseguiram se destacar, seja no cinema, seja no teatro, seja mudando de um campo a outro. Lembro das análises de Gilda Mello e Souza (2005) acerca de Fred Astaire; Beatriz Sarlo (2005), sobre Evita Perón; e Heloisa Pontes (2009 e 2011), sobre as atrizes do moderno teatro brasileiro, em especial Cacilda Becker. Tais autoras, salvo algumas especificidades, 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 determinados espaços nem sempre significam menos trunfos – tudo depende das convenções e licenças poéticas de cada campo e do grau de autonomia e

¹⁰ Parte das principais críticas nas décadas 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 *Scena Muda* (1921-1955) e *Cinearte* (1926-1942).

conhecimento do intérprete para poder agenciá-las a seu favor. Acrescento, ainda, que tais performances implicam 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” (op. cit., p. 177). Neste caso, a ausência de um físico tido como socialmente belo não ofuscava seus gestos e danças, resultando contrariamente em proeminência para seu talento.

No caso de Cacilda Becker, os “atributos físicos menos favoráveis”, somados “às artimanhas das convenções teatrais” (PONTES, op. cit. p. 141), das quais a atriz soube tirar proveito por meio de um mecanismo de “burla”, 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 artista de beleza clássica, como Tônia Carreiro, 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” (op. cit., p. 53). 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” (idem, ibidem, p. 70).

Assim como essas figuras, Grande Otelo possuía 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 possíveis 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, no qual a brancura é 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 de atenuar alguns significantes que, do ponto de vista branco, ganhavam uma conotação explicitamente racial: ora escolhiam-se artistas com traços abrandados, como Lena Horne e Fredi Washington, ora se lhes demandava mudanças, como o alisamento dos cabelos e maquiagens que lhe clareassem a pele.

Do contrário, as características tidas como signos raciais negros deveriam ser exageradas para atingir a exata medida da estereotipia racial, como ocorreu com Louise Beavers, mencionado acima, e Hattie MacDaniel, cujas volumosas dimensões deram corpo ao tipo *Mammy*, conotando, ao mesmo tempo, simpatia e autoridade (BOGLE 2009). A baixa estatura e a voz aguda de Grande Otelo, por sua vez, somadas aos significantes racializados, seriam transformadas na medida certa para o lugar reservado pelo imaginário racial brasileiro ao negro, de modo que não ameaçasse as hierarquias do homem branco. No seu conjunto, 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 de construção da *persona cinematográfica* vêm acompanhados de uma equação conflituosa com *estereótipos raciais*, que apresento a seguir.

Como pontuam Stuart Hall (2009) e Avtar Brah (2006), o processo linguístico não é neutro nem meramente arbitrário; é, antes, um processo de negociação em que alguns detêm maior poder de fixar determinados significados aos significantes do que outros. É na distribuição desigual entre os significados associados às populações negras e brancas que o conceito de *estereótipo racial* ganha importância, na medida em que revela a recorrência de determinados significados que se naturalizam de forma *metonímica*¹¹ em relação à população afro-brasileira, em oposições binárias nítidas e extremadas: “good/bad, civilized/primitive, ugly/excessively attractive, repelling-because-different/compelling-because-strange-and-exotic. And they are often required to be *both things at the same time*” (HALL, 2009, p. 229, grifos do autor).

Para além do conteúdo dos significados dos estereótipos, é importante atentar 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 os espectadores negros 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

¹¹ A metonímia é aqui entendida como um processo de redução de um todo a uma fração menor de suas qualidades.

representação dadas aos brancos em relação aos grupos estigmatizados, quer racialmente ou por sua etnia (BHABHA, 2007). Tal processo se torna mais compreensível ao observarmos de que modo o estereótipo funciona, em relação aos brancos, no ocidente, onde o “imaginário da branquitude” é dominante, como explica Richard Dyer:

The privilege of being white in white culture is not be subjected to stereotyping in relation to one's whiteness. White people are stereotyped in terms of gender, nation, class, sexuality, ability and so on, but the overt point of such typification is gender, nation, etc. Whiteness generally colonises the stereotypical definition of all social categories other than those of race. To be normal even to be normally deviant (queer, crippled), is to be white. White people in their whiteness, however, are imagined as individual and/or endlessly diverse, complex and changing (1997, p.11-12).

Como argumenta o autor, “there are also gradations of whiteness: some people are whiter than others” ; é nessa variabilidade, baseada em intersecções de raça, cor, etnia, gênero, cultura¹² e religião, que reside a capacidade de negociação e potência de sua representação. A liberdade do branco, desse modo, reside na possibilidade de ser a medida de todas as coisas: a branquitude não é restritiva e suscita 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 categorias hierarquicamente organizadas em certas circunstâncias econômicas, políticas e culturais. (2006, p. 345)

Segundo Mariza Corrêa, existe uma ordem interna à hierarquia de homens e mulheres, em que o branco é colocado no topo:

¹² O conceito de cultura vem sofrendo um processo de revisão não apenas pelos estudos culturais – vide as discussões realizadas por Stuart Hall (2006) Homi Bhabha (2007) –, mas também na antropologia – a exemplo de autores como Adam Kuper, Manuela Carneiro da Cunha e Roy Wagner, entre outros. Nesta tese, utilizo cultura com sentido de “campo cultural” (espaço de produção de expressões culturais como literatura, cinema, teatro, etc.) e também conforme definido por Manuela Carneiro da Cunha, para quem “a cultura não é algo dado, posto, algo dilapidável também, mas sim algo constantemente reinventado, recomposto, investido de novos significados; e é possível perceber (...) a dinâmica, a produção cultural” (CUNHA, 2009, p. 239). Para ela, a tradição cultural funciona como uma espécie de reservatório onde se buscam os traços diacríticos que servem para a identificação étnica em determinados contextos. É assim seletivamente reconstruída, não uma instância determinante. Mas a mudança de contexto altera profundamente o sentido daquilo que foi recuperado e o processo de seleção de traços diacríticos nesse reservatório se dá como uma espécie de “auto-organização largamente inconsciente em um sistema de diferenças” (idem: 233).

assim como há Masculino e masculino (este último mais próximo do outro extremo no *continuum* Masculino/Feminina), há também Feminina e feminina e tanto o negro como a negra precisam “branquear” para aproximar-se do polo idealizado (M e F) em cada um deles (CORRÊA, 1996, p.45).

Como demonstra Dyer (1997), o discurso da branquitude é fruto de séculos de dominação mercantil e colonial, que produzem uma infinita visibilidade do homem branco nas formas expressivas canônicas do ocidente, como literatura, música, cinema e teatro, entre outras¹³. Paradoxalmente, tal processo torna o branco invisível do ponto de vista racial, 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 uma população, ignorando-se o fato de que estas são tão complexas e diversas como qualquer grupo humano.

É evidente que a indústria cultural está longe de fornecer todas as variações possíveis do ser humano, inclusive do branco, pois ela constrói corpos e condutas que, em muitos casos, não correspondem à realidade, obrigando artistas brancos a se ajustarem a um modelo mais próximo daquilo que se entende como caucasiano (DYER, 1997)¹⁴. Todavia, a diversidade de personagens brancos existente nesse universo ultrapassa em muito as possibilidades disponíveis para intérpretes de grupos estigmatizados, propiciando maior liberdade aos atores brancos que aos negros, orientais e indígenas, entre outros.

A ubiquidade do branco se escora também no poder da observação: é ele que, historicamente, fica por trás da câmera, aponta o pincel e o lápis para os outros, numa visada que coloca a si como protagonista e negros, mulheres e não-brancos como objetos da apreciação e depreciação. Claro está que os grupos estigmatizados criam estratégias contra-hegemônicas, mas o predomínio desproporcional do homem branco no privilégio do olhar é inegável, como apontado por Mulvey (1999) e bell hooks

¹³ Ver também Ella Shohat e Robert Stam (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 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. Vale lembrar como pontuam esses autores, que no século XIX houve um processo de arianização da cultura Greco-Romana.

¹⁴ Como comenta o autor, a atriz Marlene Dietrich contou diversas vezes que Josef Von Sternberg trabalhou intensamente para diminuir aquilo que ele via como “nariz eslavo largo” (“broad slavic nose”), utilizando técnicas de maquiagem para atenuar os contornos e aproximá-los do padrão considerado caucasiano (DYER, 1997, p. 43).

(1992). A consequência disso é que mulheres são impelidas a ver como homens e negros como brancos. A perspectiva inversa é vista com desconcerto e até horror. Jean-Paul Sarte, por exemplo, “comments [...] on the shock of finding himself, as a white man, being seen”, em sua introdução para antologia de poesias da negritude (cf. DYER, 1997, p. 45). Como indica Peggy McIntosh, “whites are carefully taught not to recognize white privilege, as males are taught not to recognize male privilege” (McINTOSH, 1989). Dyer complementa: “white person is taught to believe that all that she or he does, good and ill, all that we achieve, is to be accounted for in terms of our individuality” (DYER, 1997, p. 9).

A branquitude, portanto, mais do que apenas uma persuasão racional é uma pedagogia que apela para os sentidos, fortemente encarnada nas experiências corporais, podendo ser definida como uma “estrutura de sentimentos”, segundo a acepção de Raymond Williams:

It is as firm and definite as ‘structure’ suggests, yet it is based in the deepest and often least tangible elements of our experience. It is a way of responding to a particular world which in practice is not felt as one way among others – a conscious ‘way’ – but is, in experience, the only way possible. Its means, its elements are not propositions or techniques; they are embodied, related to feelings. In the same sense, it is accessible to others – not by formal argument or by professional skills, on their own, but by direct experience – a form and a meaning, a feeling and a rhythm – in the world of art, the play, as a whole (WILLIAMS, 1971, p.18).

Tendo discutido o conceito de branquitude, é possível definir *estereótipo* pela distribuição desigual do processo linguístico, que 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)¹⁵. Em outras palavras, as representações do homem branco têm infinitos pontos de dispersão, ou, nos termos de Dyer, colonizam qualquer categoria social, menos a de raça, ao passo que os significados das representações do afro-brasileiro 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.

¹⁵ De acordo com Roland Barthes, *signo* é [...] composto de um significante e um significado. O plano dos significantes constitui o *plano de expressão* e dos significados o *plano do conteúdo*. [...] cada plano comporta [...], dois *strata*: a *forma* e a *substância*” (1964, p. 43).

Ao conceituar o estereótipo em termos de sua dinâmica linguística, busco evitar certa forma de crítica ao estereótipo¹⁶ apenas como referência a representações corretas/incorretas ou positivas/negativas¹⁷. 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 etc., que contribuem para alçá-lo ao lugar de homem universal¹⁸.

O imaginário de branquitude, de acordo com Dyer (1997), também está presente na política de branqueamento via miscigenação empreendida pela elite brasileira, que elegeu o branco como norma da civilização e modernização. Richard Miskolci observa a branquitude e a masculinidade como ideais nos discursos hegemônicos no final do século XIX e início do século XX no Brasil:

O que denomino de desejo da nação é o conjunto de discursos e práticas histórica e contextualmente constituídos entre fins do século XIX e início do XX por nossas elites políticas e econômicas como uma verdadeira hegemonia biopolítica assentada, externamente, no incentivo à vinda de imigrantes europeus para o Brasil e, internamente, em uma demanda por medidas moralizantes e disciplinadoras voltadas para um progressivo embranquecimentos da população. O desejo da nação era, portanto, um projeto político autoritário conduzido por homens de elite visando criar uma população futura, branca e “superior” à da época, por meio de um ideal que hoje caracterizaríamos como reprodutivo, branco e heterossexual. [...] a branquitude era um ideal presente em vários discursos, dos políticos aos médicos e literários, os quais encontravam nela um denominador comum do desejo da nação, valor fundamental que guiava as demandas elitistas de branqueamento de nosso povo (MISKOLCI, 2012, p.50-51)

Tal ideal ainda se faz sentir nos dias de hoje. Como interpreta Antônio Sérgio Guimarães, uma das razões para o funcionamento do racismo no Brasil está no fato de que:

as explicações sobre as desigualdades sociais, antes atribuídas às raças, foram substituídas por outras que preservaram a noção de superioridade da cultura e da civilização brancas, ou européias, sobre a cultura e civilização negras, ou africanas, tachadas de “incultas” e “incivilizadas”. (GUIMARÃES, 1999, p. 204-205).

¹⁶ Refiro-me ao livro de João Carlos Rodrigues (2001).

¹⁷ 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 (1983 e 2008).

¹⁸ Denunciar estereótipos negativos talvez seja o primeiro passo de uma estratégia que requer uma crítica profunda. Para estratégias contra-hegemônicas, ver Stuart Hall (2009).

Se a ênfase de minha tese é nas relações raciais, entendidas como a variável central que explica o itinerário de Grande Otelo, concordo com os autores acima quando evidenciam a intersecção, no imaginário da branquitude, das noções de raça, gênero, sexualidade e corpo. Como acentuam Lilia Schwarcz e Heloísa Starling, os marcadores sociais da diferença, tais como raça e cor, “não produzem sentido isoladamente, mas sobretudo por meio da íntima conexão que estabelecem” com outras categorias como o de gênero, classe, geração, entre outras (2005, p. 219). Desse modo, também interpretarei as relações de gênero na trajetória de Grande Otelo, chamando a atenção para a ideia de “masculinidade”, conforme proposto por Gail Bederman¹⁹:

gender – whether manhood or womanhood – is a *historical, ideological process*. Through that process, individuals are positioned and position themselves as a men or women. [...] ‘Manhood’ – or ‘masculinity,’ as it is commonly termed today – is a continual, dynamic process. Through that process, men claim certain kinds of authority, based upon their particular types of bodies. At any time in history, many contradictory ideas about manhood are available to explain what men are, how they ought to behave, and what sorts of powers and authorities they may claim, as men (1995, p.7, grifos da autora).

O que Berderman mostra é que há um jogo complexo entre imaginários hegemônicos e espaços encontrados pelos grupos discriminados para criar estratégias de representações alternativas. Para a autora, as ideologias de gênero, bem como as raciais não abarcam toda a sociedade: entram em conflito com outros discursos, sendo intrinsecamente contraditórias, o que permite que homens e mulheres se posicionem e explorem incoerências, buscando transformar tais discursos. Acrescento ainda que essas ideologias são sinuosas e plásticas, capazes de selecionar determinadas perspectivas dos grupos estigmatizados, tornando-se alvo da identificação desses grupos.

Como analisam Stam (1983), Bogle (2009) e Carvalho (2005), diferentes intérpretes negros buscaram esmerar-se em suas performances para conferir maior complexidade aos personagens estereotipados que lhes eram oferecidos, desbancando,

¹⁹ Essa historiadora vê uma relação conjugada entre as mudanças na construção da virilidade masculina entre o fim do século XIX e o início do século XX, com o fortalecimento da supremacia branca nos Estados Unidos. Trata-se de um período de expansão e turbulência do capitalismo norte-americano, em que homem branco de classe média vê seus ideais vitorianos de auto-controle e do self-made man em crise diante das reivindicações e conquistas de espaços pelos operários, imigrantes, negros e mulheres. É quando se disseminam fraternidades e clubes masculinos de culto à virilidade, assentados na prática de esportes como o boxe, o fisioculturismo e o futebol-americano (BEDERMAN, 1995). Do mesmo modo, romances sobre a conquista do Oeste edificam o cowboy e revistas como National Geographic divulgam a imagem da “superioridade” do homem “civilizado” frente ao mundo não-ocidental. Uma tal construção da masculinidade terá implicações para a representação do homem branco na nascente indústria norte-americana de cinema.

em certos momentos, os protagonistas brancos. Grande Otelo, durante toda a sua carreira, foi aclamado por sua atuação, ganhando proeminência desavisada, mesmo em papéis menores, que seguiam a estereotipia racial, alçando voos maiores a partir do reconhecimento por diretores que buscavam representações alternativas do negro. Não obstante, os elogios que recebeu estiveram ligados ao fato de encarnar muito bem o estereótipo de moleque pernóstico – e fizeram com que o ator o acabasse reforçando, mesmo contra a sua vontade: num contexto de distribuição desigual de papéis entre negros e brancos, uma boa atuação era um dos únicos meios disponíveis para agenciar e expandir seu espaço. Foi preciso, aliás, que Otelo se revelasse melhor que os atores brancos, ao mesmo tempo em que se colocava um nível abaixo deles.

Os estereótipos, a branquitude, o racismo e outras formas de opressão não incidem do mesmo modo sobre as trajetórias individuais, dada sua inserção histórica e contextual e o papel das experiências e subjetividades que se diversificam de uma pessoa a outra (BRAH, 2006). É nesse sentido que considero produtivo apresentar o conceito de *persona memorialística* para pensar nos depoimentos de Grande Otelo, em interlocução com os conceitos apresentados até aqui.

Persona Memorialística:

Segundo 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 (1991). A esse tipo de *persona*, acrescento o adjetivo *memorialístico* para evitar confusões com a *cinematográfica*, uma vez que “o seu discurso próprio é o discurso memorialístico”, como define Lima (op. cit., p. 53). 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” (op. cit., p. 371).

Tanto a *persona cinematográfica* quanto a *memorialística* são formadas pelos papéis sociais que determinado sujeito opta e/ou que lhe são dados a escolher. Uma vez definido um ou mais 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 a ver o mundo de acordo com as coordenadas deste e só de acordo com elas (tomar-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. (LIMA 1991, p. 52 e 53)

Embora ambas as *personas* sejam cunhadas a partir de processos similares, a *cinematográfica* é produto das convenções do campo do cinema, ao passo que a *memorialística* resulta das próprias formas de rememorar – as duas podendo ou não corresponder-se entre si em determinados momentos. No caso abordado nesta tese, é possível perceber como elas se distinguem por meio das fontes de que lançam mão, a saber: os filmes que Grande Otelo interpreta e as entrevistas que concedeu, que recorrem ao registro memorialístico variando conforme o momento e o público a que se dirige²⁰. É a partir dessas duas formas discursivas que Otelo se move e se constrói, ao mesmo tempo que é movido e construído por aqueles que o veem. Diante desse ator, tal conceito torna-se mais profícuo à medida que ele próprio modula seus nomes, conforme a *persona* utilizada: Grande Otelo seria, no mais das vezes, a *persona cinematográfica*, diferente da construção *memorialística* de Sebastião Bernardes de Souza Prata, usada pelo ator para tomar distância de personagens como Tião, Azulão, Espírito, Passarinho e Macunaíma.

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” (LIMA 1991, p. 55).

Dito isto, aponto uma hipótese central deste trabalho: diferentemente de atores brancos, as *personas cinematográfica* e *memorialística* de Grande Otelo são, durante todo o seu itinerário, acoissadas pelos estereótipos raciais. Nesse sentido, os papéis fílmicos e sociais dados à sua escolha são marcados por uma visão reducionista do

²⁰ Como discutirei no capítulo 1, onde analiso a trajetória de Grande Otelo desde a infância até a década de 1930, baseando-me largamente em suas entrevistas, que têm um registro memorialístico.

negro, recaindo sob suas costas aquilo que Henry Louis Gates Jr. (1997) define como o “fardo da representação racial”, na medida em 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 que o aprisiona, no caso de Grande Otelo, as *personas cinematográfica* e *memorialística* não poucas vezes corresponderão ao estereótipo racial – especialmente aquele do “moleque malandro”.²¹ 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 Otelo 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 desencarnar-se de uma *persona* a outra, num movimento colidente e doloroso.

No entanto, se há uma distribuição desigual dos significados no processo linguístico, que constrange a trajetória dos afro-brasileiros, como explicar a singularidade do itinerário de Grande Otelo em relação a outros atores – negros e brancos²² – no cinema brasileiro, singularidade esta que o possibilita transitar por diferentes movimentos cinematográficos desde 1930 a 1990? A partir dessa questão e do que foi até aqui exposto, é possível apresentar melhor a hipótese desta tese. Argumento que a trajetória de Otelo no cinema define-se a partir de três fatores complementares: em primeiro lugar, esse ator e sua *persona cinematográfica* assumem o lugar de expressão das vicissitudes da atribulada formação do campo cinematográfico no Brasil, encarnando diferentes projetos. Segundo, suas *personas cinematográfica* e *memorialística* variam conforme as representações raciais se transformam no interior do campo cinematográfico. Por fim, o percurso de Grande Otelo segue o padrão do “embranquecimento” (GUIMARÃES, 2004): ele conquistou um espaço ímpar ao fazer valer sua habilidade e inteligência artísticas, somados os fortes laços que estabeleceu com famílias e artistas brancos, com quem aprendeu as estratégias para negociar com a

²¹ 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 pontuo aqui é que a distribuição desigual de significados na linguagem costuma produzir estereótipos que perseguem grupos estigmatizados, mas cada membro desse grupo lidará com tais estereótipos de maneiras diversas.

²² Poderíamos citar Ruth 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.

“imaginário da branquitude” (DYER, 1997), sem ferir os brios de uma sociedade racista que, como definiu Florestan Fernandes, tem “preconceito de não ter preconceito”²³. 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 à discriminação racial, uma vez que os estereótipos que ele encenou nos anos 1930 retornarão em seus papéis no fim de sua vida, agora na televisão.

A performance do ator no cinema:

Com esse conjunto de questões em mente, ao analisar as entrevistas, depoimentos, cartazes e notícias de jornais, buscarei tanto os dados que revelam os constrangimentos sociais delimitadores das posições de Grande Otelo quanto aqueles que sinalizam para as estratégias por ele utilizadas para manter, alargar ou diferenciar-se de seus personagens e *personas*. Na análise dos filmes, pretendo um esquadramento similar: em primeiro lugar, as convenções de técnicas de interpretação cinematográfica, os enquadramentos, fotografias, montagem, a estrutura de poder na produção de um filme (produtor, diretor, ator principal, ator coadjuvante, fotógrafo, montador, figurante etc.); em segundo, o modo como esses agentes incorporam e relaboram as convenções, cristalizando em sua performance e na urdidura do filme um conjunto de relações complexas.

Considerando que a perspectiva adotada muda a ênfase ao ator em diálogo com o diretor, é necessária uma metodologia que acompanhe tal ponto de vista, focalizando a

²³ 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” (FERNANDES 1972, pp. 24-25, grifos do autor).

contribuição do próprio intérprete para os filmes por ele estrelados. Desse modo, parto para uma análise da performance de Grande Otelo, em interlocução com os demais elementos que compõem um filme, geralmente a cargo da equipe de filmagem: enquadramento, fotografia e montagem. Vale a pena, assim, deter-me um pouco mais na discussão sobre o papel do ator no cinema.

Paradoxalmente, embora seja comum ver a crítica jornalística e os comentários do dia a dia avaliarem os filmes a partir da performance dos atores, mais do que das opções de edição, enquadramento e direção, o reconhecimento acadêmico do papel dos atores no cinema é recente. A tendência até então vinha favorecendo o estudo da direção, analisando a montagem, enquadramento, fotografia e som. Quando focam no artista/estrela, tais trabalhos costumavam enfatizá-lo apenas como produto da indústria cinematográfica, sem qualquer margem de agência. Em parte, conforme as conclusões de Baron e Carnicke (2008), isso ocorria por conta do predomínio das investigações de cunho estruturalista, como as de Christian Metz, que concedia pouquíssima importância ao ator na significação cinematográfica. O mesmo tendia a ocorrer em um tipo de análise que definia o intérprete de cinema apenas pela falta de funções em relação ao teatro, como em Walter Benjamin.

Todo esse debate é por demais complexo e cheio de meandros que extrapolam os objetivos desta tese. O que interessa aqui é apresentar argumentos que sustentem a hipótese de que um filme pode ser analisado também a partir da performance do ator. Para tanto, primeiro, discuto a importância do intérprete ao fornecer sentido à narrativa fílmica e, em seguida, exponho dados que descrevem a especificidade do trabalho do intérprete no cinema.

Baron e Carnicke fazem toda uma genealogia dessa discussão, demonstrando como o próprio cineasta russo Lev Kuleshov, cujos experimentos²⁴ foram utilizados como evidência científica de que apenas a montagem significava no cinema, reconheceria, em 1934, que o papel do ator era fundamental na linguagem cinematográfica. Ao comentar uma experiência pouco conhecida, realizado entre 1916 e 1917, ele descobriu que utilizando dois atores, um mais hábil que o outro, e interpondo cenas desses intérpretes em uma mesma sequência de imagens, o resultado semântico

²⁴ Refiro-me especificamente ao experimento que foi denominado de “Efeito Kuleshov”, em que o diretor sobrepunha cenas com um mesmo rosto sem expressão a objetos diferentes, tais como uma mulher no caixão, uma tigela de sopa e uma criança brincando. Cada uma dessas justaposições era lida pelos espectadores de modos diferentes: a primeira significava tristeza, a segunda fome e a terceira solidão. A conclusão de Kuleshov era de que os significados dessas cenas não eram tributários ao rosto, mas à montagem com outros objetos.

era diferente. Kuleshov concluiu que, por meio da montagem clássica²⁵, “it is not always possible to alter the semantic work of an actor” (KULESHOV, 1974, p.192)²⁶.

Nesse mesmo artigo, o autor reconhece a importância da *performance* do intérprete, condenando cineastas como Pudovkin por terem perdido a habilidade de trabalhar com atores e darem demasiada ênfase à montagem clássica. Por fim, o realizador reconhece seu equívoco em trabalhos anteriores, quando dera um papel exclusivo à montagem no processo semântico do filme. Passava a entender que: “when an idea must be expressed through the actor’s work above all, one must work ‘on the actor’ [...]. In no case should one assume the entire matter of cinematography to be in montage. [...] the quality of films never depends entirely on montage” (Idem, ibidem, p. 95). Convém lembrar que os primeiros experimentos de Kuleshov foram realizados num momento em que o cinema buscava afirmar sua singularidade enquanto forma²⁷ artística diversa do teatro, pintura e literatura por meio da montagem clássica.

A ideia de montagem ganharia outra dimensão nos escritos de cunho estruturalista de Christian Metz (2010), para quem, grosso modo, o processo de significação no cinema ocorre pela identificação do espectador com o olhar da câmera, dentro de uma mesma cadeia discursiva. Essa perspectiva enfatizava apenas o sentido do filme a partir de seu encadeamento lógico realizado pela edição, desconsiderando, como demonstram Baron e Carnicke²⁸, que a seleção dos enquadramentos, montagem e duração das cenas, em muitos casos, são decorrentes das performances dos atores. Baron e Carnicke argumentam, contrapondo-se a Metz, que a correlação lógica da trama não depende apenas da montagem, mas de uma incorporação dos gestos, de uma adequação da performance à estrutura do filme.

²⁵ A definição de montagem é simples: trata-se de colar fragmentos de película, planos, uns após os outros, em uma ordem determinada. Não há cineasta que não utilize a montagem pelo próprio mecanismo tecnológico do cinema, uma vez que a duração do rolo de uma película é de 9 min. Por exemplo, para compor um longa-metragem de 90 minutos é necessário ao menos nove cortes, feito realizado por Hitchcock em *Festim Diabólico* (1948), onde ele tentou fazer um filme sem editar, mas viu-se obrigado a cortar e montar, dadas as condições da película. Só recentemente Alexandr Sokurov conseguiu fazer um longa-metragem sem cortes, utilizando a filmagem digital, em *A Arca Russa* (2002). Desse modo, durante o século XX a montagem é um dos principais elementos narrativos do cinema. Predominantemente no período do cinema mudo, toda a narrativa do filme era construída quase que exclusivamente em cima da montagem, pois era a única forma encontrada para fechar o significado da imagem, uma vez que não se podia recorrer à fala dos personagens e ao som diegético. A essa forma de narrativa fílmica, eu chamo de “montagem clássica”, que se refere a uma série de formas de colar uma imagem na outra que buscavam efeitos narrativos. Com o cinema falado, outras formas de narrar serão desenvolvidas, como o plano sequência, que comento adiante. (Cf. AUMONT e MARIE, 2001).

²⁶ Ver também as interpretações de Baron e Carnicke op. cit. sobre os experimentos de Kuleshov.

²⁷ Forma na acepção empregada no decorrer da tese significa: “princípio de organização da expressão em uma obra, em vista de um efeito de sentido ou afeto” (AUMONT e MARIE, 2003, p.134)

²⁸ Sigo a crítica dessas autoras a Metz (cf. BARON, e CARNICKE, op. cit.).

Tirante os complexos diagnósticos, insights e possibilidade de ver um potencial revolucionário no cinema a partir do inconsciente óptico, Walter Benjamin (1987) define o intérprete de cinema pela sua ausência, quer de habilidades ao representar sempre a si mesmo, quer por alienar-se de si no momento em que seu corpo se imprime em imagem a ser exportada para qualquer lugar. Baseando-se em toda uma geração de teóricos que encontrou na montagem clássica a essência cinematográfica – como é o caso de Pirandello e Rudolf Arnheim –, Benjamin conclui que o ator nada mais é do que um acessório manipulado pela indústria de cinema²⁹. O filósofo marxista morreria um ano antes de ver posta em prática a radicalização no uso do plano-sequência³⁰ empreendida por Orson Welles, que revolucionou o cinema.

Como analisa André Bazin (2006), Welles, tendo se formado no teatro, “construiu a direção a partir do ator” (Idem, ibidem, p. 83-84). Diferente da decupagem tradicional³¹, o diretor norte-americano procurou privilegiar a profundidade de planos e longas-sequências, em que os efeitos dramáticos são alcançados pelo desenrolar de uma cena em continuum, na interação entre os intérpretes e o cenário.

As longas-sequências e a profundidade de planos foram dilatadas com o neorrealismo Italiano e, posteriormente, a *Nouvelle Vague* e o Cinema Novo, produzindo, nos termos de Bazin, um abalo sísmico na linguagem cinematográfica e conformando as principais características do assim chamado cinema moderno. Toda essa transformação traria um novo calibre para o intérprete de cinema, exigindo dele uma atuação mais contínua, atenta aos diferentes elementos da cena, e ajustando seus diversos movimentos em um mesmo enquadramento da câmera.

Se com essas transformações ainda é verdade, como afirmou Walter Benjamin, que o ator de cinema representa a si mesmo, isso não significa, entretanto, uma exigência menor da habilidade do intérprete cinematográfico. Como vimos acima, os processos de incorporação dos personagens tanto no cinema quanto no teatro exigem habilidades específicas, como o de *personalização* mais constante, no caso do primeiro,

²⁹ Tal análise é compreensível, considerando o momento em que o filósofo escreveu seu texto seminal; afinal, o nazismo recrudescia nesse período, fazendo uso dos aparatos cinematográficos como principal meio de estetizar a política. Ele próprio sofria perseguições por conta de sua origem judaica e daria fim à sua vida, bastante melancólico com as possibilidades da arte em um mundo em guerra.

³⁰ Trata-se de “um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência [uma cena]”. (AUMONT e MARIE, op. cit. p.231).

³¹ Tipo de encadeamento lógico dos sentidos do filme, largamente utilizado no cinema silencioso, que se baseia exclusivamente na montagem clássica, em sequências curtas. A atuação dos atores era toda dividida em diferentes tomadas para depois ganhar sentido na sala de edição. Welles, fazendo uso da tecnologia sonora, faria o inverso: o sentido do filme viria principalmente da ação do ator em cena, por isso, os longos plano-sequências. A edição teria o papel de enfatizar essa ação.

e *despersonalização*, no caso do segundo. Entretanto, nem sempre um ator consegue personalizar um personagem. Tal procedimento se torna mais explícito ao espectador em adaptações literárias para o cinema. Geralmente, o que ocorre é uma incongruência entre a imaginação que criamos em torno do personagem do livro e o intérprete. São poucos os casos em que o ator se cola de tal modo ao personagem que depois de ver o filme não conseguimos imaginar nenhuma outra figura quando voltamos a folhear o livro – como no caso de *Grande Otelo*, que *personifica* Macunaíma. Basta dizer que o efeito assemelhado não ocorre quando Paulo José interpreta o mesmo personagem em sua fase branca. O quanto a personificação é resultado da atuação no filme ou do ator em sua vida pública é difícil distinguir, pois, de fato, os dois fenômenos exigem destreza do artista para alimentar esse mecanismo.

Há ainda outras diferenças que explicitam a especificidade do intérprete de cinema. Em primeiro lugar, se o movimento da câmera, por um ângulo, seleciona, por outro, possibilita um olhar mais detalhado do espectador em cada detalhe da expressão facial, da força utilizada na musculatura e das veias saltadas, entre outros aspectos, que, dependendo da distância que está do palco, são imperceptíveis para a plateia de teatro³². Em segundo lugar, a descontinuidade da produção cinematográfica, geralmente, demanda do ator a capacidade de imaginar a totalidade, para dar expressão ao mínimo detalhe captado pela câmera e redimensionado na tela de cinema. Tal habilidade de mapear o todo também é necessária quando o intérprete filma a cena sem a presença dos outros atores que compõem a mesma sequência.

Em terceiro lugar, as opções de movimento precisam caber milimetricamente no enquadramento do diretor, assim como é importante o meneio na medida correta para que seu redimensionamento na *écran* mantenha o ritmo e o volume que a cena requer. Por mais que o diretor descreva os sentimentos, desejos, emoções e a alma do personagem, seja com palavras ou gestos, cabe apenas ao ator interpretar e incorporar isso em seu corpo para dar vida ao papel, como ensinava em seu manual Josephine Dillon, a professora de técnica de atuação na chamada *Era dos Estúdios de Hollywood*: “the lenses of the cameras and the lenses of the human eyes, see only the body and the

³² Ver nesse sentido os ensinamentos de Josephine Dillon, autora do manual que se tornou obrigatório para os atores de Hollywood: “Now that acting has moved from theater to the screen, for the first time the audience can see the eyes and their changes of expression. They can see the face clearly. Each slight change of emotion – every flicker of amusement, or tension of anger, or droop of sorrow – expressions that have had to be made larger than life in order that an audience in a theater might see them, are now seen so clearly on the screen that a entire storie can be told with facial expression alone”. (DILLON, 1940, p. 3).

external trappings of the actor, not his thought, his emotion, his hopes and dreams” (Idem, ibidem, p. 55)³³.

Por fim, a estrutura de poder da produção de um filme não é estática; o ator pode valer-se de espaços exíguos para ganhar proeminência em uma cena, chegando por vezes a conseguir abertura para dar palpites no enquadramento e iluminação, entre outros aspectos³⁴. Grande Otelo, por exemplo, conseguia sugerir cenas e colocar composições de sua autoria nos filmes do diretor José Carlos Burle; já com Watson Macedo, o diálogo era mais difícil. Oscarito tinha tal autonomia na *Atlântida*, que conseguiu expulsar Burle da empresa, pois ele não quis filmar uma cena cômica em *close-up*. O ator continuou e a cena foi refeita para atender seu pedido (AUGUSTO, op. cit.). Ruth de Souza sabia todas as técnicas de direção e iluminação teatral e cinematográfica, aprendidas em seus estágios na Universidade de Ohio, Howard e Washington, o que permitia reconhecer os momentos em que a iluminação contribuía para ganhar destaque no palco e na tela (SOUZA, 1979). Fred Astaire tinha tal poder na estrutura cinematográfica, que escolhia os enquadramentos e editava suas cenas de dança. Com isso, é reconhecido por ter criado um estilo intimista de musical, diverso dos números caleidoscópicos de Busby Berkeley.

Tendo apresentado os principais argumentos a favor de uma análise da performance do ator no cinema, importa introduzir meios e formas de como mapear os gestos, as expressões faciais, o direcionamento do olhar, a impostação da voz. Conforme Baron e Carnick, a verossimilhança de uma interpretação se constitui no uso da musculatura corporal e da voz num ritmo, frequência, fluxo e força que dão materialidade precisa aos conflitos do enredo dentro dos limites do aparato cinematográfico. Nesse sentido, propõe-se atentar para 1) o uso do espaço do ator no enquadramento da cena; 2) o tempo: a velocidade e o ritmo dos gestos numa sequência fílmica; e 3) o peso e a força no uso do corpo, na contração e relaxamento da musculatura. Tais procedimentos corporais de uso do espaço e do tempo sinalizam o modo como o ator incorpora o enredo, revelando nas minúcias dos gestos os conflitos pessoais do personagem no filme.

³³ Vale lembrar também que o ator talentoso oferece mais opções de edição para o montador e assegura um tempo mais enxuto para as filmagens, podendo diminuir custos de produção.

³⁴ Não se trata de desconsiderar o frequente desnível de poder entre o realizador e o ator, mas de reconhecer que na direção de ator há um espaço que só depende do intérprete para incorporar em gestos os objetivos do diretor.

Além disso, como pontuam as autoras, as técnicas de atuação devem ser vistas em diálogo com tradições como as de Stanislavsky e Brecht, que foram adotadas nas correntes e gêneros cinematográficos ao longo do século XX³⁵. Atentar para as convenções tanto de técnicas de interpretação quanto dos movimentos e gêneros cinematográficos é fundamental, pois elas dão pesos diferentes ao trabalho de ator. Por exemplo, nas comédias de Chaplin, dos irmãos Marx e de Oscarito e Grande Otelo, a trama em muitos casos está subordinada ao potencial cômico que esses atores podem retirar de diversas situações. Nesse caso, como ensina Dyer (1998), o enquadramento favorece as *gags* e cacoetes dos artistas, seja o chute para trás de Chaplin, a mímica de Harpo, o modo espiralado de Oscarito de mexer o corpo e os movimentos musculares de dilatação dos beijos e olhos de Grande Otelo. Em contraposição, filmes como os de Eisenstein ou *Ano passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais, em que a montagem é o principal elemento de significação do filme, o papel do ator fica subordinado à edição do montador. Mas esses são exemplos extremos, que se tornam interessantes à medida que fornecem mais recursos para aquilatar a performance de Grande Otelo, que interpretou tanto comédias ao estilo dos irmãos Marx quanto filmes regidos pela livre montagem dos diretores – como no caso de *Nem tudo é verdade*, em que Sganzerla lança mão da montagem eisensteiniana.

Por fim, é preciso destacar que se tal metodologia requer uma decupagem de cena por cena, gesto por gesto no decorrer da pesquisa, na sua forma de apresentação é possível fazer uso do procedimento utilizado por essas autoras, a saber: o de selecionar uma ou duas cenas significativas do filme, em que é possível sintetizar o movimento geral da trama e o lugar social de Grande Otelo no campo cinematográfico. Quase à maneira do *Gestus social* de Brecht, que Barthes resume assim: “é um gesto ou um conjunto de gestos (mas nunca uma gesticulação), onde se pode ler toda uma situação social” (BARTHES, 1990, p. 88). Digo quase, pois esse conceito de Brecht se refere ao seu teatro épico e nem todos os filmes aqui analisados seguem essa concepção, mas o que busco reter dele são esses instantes, que revelam certa estrutura social internalizada na trama do filme, que, conforme Antonio Candido (1965), toda obra possui.

³⁵ Vide as análises de Baron e Carnick (op. cit.) de *Romeu e Julieta* em épocas distintas, mostrando as diferenças nas interpretações dos atores. Ou ainda, a análise do filme *Os sete samurais*, de Kurosawa, e a adaptação do mesmo roteiro para faroeste americano em *The Magnificent Seven*, onde é patente as diferenças culturais no aprendizado e nos significados das expressões – por exemplo, na utilização de expressões do teatro Nô e a movimentação de palco do teatro de bonecos do Kabuki no filme de Kurosawa, diferentemente da adaptação americana.

Procedimento similar é utilizado por Roberto Schwarz (op. cit.) em sua análise de *8½*, de Fellini, onde por meio da fisionomia que Marcello Mastroianni dá a Guido, seu personagem, em diferentes cenas, o crítico destrincha todo um conflito social internalizado na estrutura do filme.

Os capítulos desta tese seguem uma cronologia das posições adquiridas por Grande Otelo no espaço do cinema brasileiro. No primeiro, *Um trajeto e muitos nomes*, procuro analisar os vinte anos iniciais da trajetória de Grande Otelo, que ajudam a elucidar sua formação artística e identificar sua posição inicial no campo cinematográfico. No capítulo 2, a partir do filme *Um dia nas corridas* (Sam Wood, 1937), dos Irmãos Marx, discuto a racialização das convenções hollywoodianas e sua releitura pelas produtoras brasileiras, como Cinédia e Sonofilmes, em particular nos filmes *Onde estás, felicidade?* (Mesquitinha, 1939) e *Laranja da China* (Ruy Costa, 1939). Estas produções ajudam a visualizar o lugar destinado ao ator negro – em especial, Grande Otelo – no cinema da década de 1930, quando predomina o estereótipo do “moleque pernóstico”. Em seguida, no capítulo 3 analiso um projeto alternativo às convenções hollywoodianas e brasileiras, qual seja, o projeto inacabado de Orson Welles no Brasil, *It's all true*. Como será possível constatar por meio das imagens que sobraram desse filme, dos roteiros elaborados pelo diretor norte-americano e de fontes encontradas em seu arquivo, Grande Otelo seria um personagem central na produção, encarnando um papel complexo e, ao mesmo tempo, cômico e dramático.

Nos capítulos 4 e 5, observo a trajetória de Grande Otelo na Atlântida, estúdio que inicialmente propõe realizar um tipo de cinema próximo ao de Welles, mas nos anos 1950 passa a priorizar a produção de chanchadas. Interpreto mais detidamente os filmes *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943) e *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949) como exemplos do projeto inicial da empresa e, posteriormente, analiso *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952), tecendo uma comparação com outras chanchadas do período para compreender a consolidação da persona malandra, cômica e agora também dramática de Grande Otelo. No capítulo 6, detenho-me nas mudanças na representação do negro empreendidas por Nelson Pereira dos Santos, com destaque para *Rio, Zona Norte* (1957), protagonizado por Grande Otelo. Depois, foco nas transformações levadas a cabo pelo Cinema Novo – especialmente por Glauber Rocha –

, que verá no negro um meio de expressar uma combinação de violência e sensualidade estéticas, entendida como revolucionária. Nesse momento, Grande Otelo entra no ostracismo, enquanto Antonio Pitaga se destaca. Analiso três filmes que contam com a participação deste último, a saber, *Bahia de todos os santos* (Trigueirinho Neto, 1960), *Barravento* (Glauber Rocha, 1961) e *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964). Comparando tais papéis e performances com os de Grande Otelo, busco compreender as diferenças entre os dois intérpretes negros e as condições de sua inserção nos projetos cinematográficos em que atuam.

No último capítulo, o movimento dos dois arcos propostos na tese se fecham, com o retorno de Grande Otelo ao sucesso, no filme *Macunaíma* (1969); e a emergência do Cinema Marginal de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, diretores de respectivamente *Nem tudo é verdade* (1985) e *O rei do baralho* (1974). Nestes dois últimos longas, o ator surge como forma que instiga a reflexão, em referência a diferentes momentos do cinema brasileiro – notadamente, a chanchada e *It's all true*. No mesmo capítulo, comento brevemente sua inserção em filmes que dialogam com os movimentos sociais dos anos 1970 e 1980, como *Quilombo* (1984), de Carlos Diegues e *Jubiabá* (1986), de Nelson Pereira dos Santos.

Em todo o trajeto, as opiniões de Otelo sobre seus papéis e as relações raciais, bem como dados biográficos que ajudam a aquilatar o lugar desconfortável e ambivalente do negro no campo cinematográfico serão destacados.

Por fim, na conclusão retorno às questões iniciais, mas abrindo debates contemporâneos sobre as relações raciais no Brasil com os quais me defrontei durante a pesquisa, como a discussão sobre o politicamente correto e um tipo de humor que tem ganhado força nos últimos tempos.

Capítulo 1 – Um trajeto e muitos nomes

A memória é perpetuamente invadida pela imaginação e o devaneio, e, como existe uma tentação de crer na realidade do imaginário, acabamos por transformar nossa mentira numa verdade. O que, por sinal, tem apenas importância relativa, já que uma e outro também são vividos, ambos igualmente pessoais. – Luis Buñuel em *Meu último suspiro*, 2009.

Das 21 entrevistas dadas por Grande Otelo que foram coletadas por esta pesquisa, uma foi realizada na década de 1940, duas nos anos 1950, três na década de 1960, seis nos idos de 1970 e nove na década de 1980. A concentração de entrevistas nas últimas décadas de vida do ator, que morreu em 1993, se explica, primeiro, pelo sucesso angariado com o filme *Macunaíma*, que o reposicionou no campo cinematográfico como artista consagrado; segundo, pelas comemorações dos seus 50 e 60 anos de carreira, em 1975 e 1985, respectivamente. Soma-se a estes um terceiro fator, qual seja, o interesse dos veículos midiáticos de entrevistar personalidades afro-brasileiras no momento de ascensão do novo movimento negro e nos anos mais próximos ao centenário da abolição da escravidão, em 1988.

Esse total de entrevistas forma o corpus principal de fontes que tem servido de base às biografias e dissertações sobre Grande Otelo, provendo informações sobre acontecimentos de sua vida – especialmente a primeira infância –, diante da escassez de outros dados que ajudem a cotejar as lembranças do ator. É após o ingresso de Otelo na Companhia Negra de Revistas, quando somava nove anos de idade, que seu nome aparece em uma variedade maior de documentos de época. Apenas a partir desse momento é possível contrapor informações externas às suas lembranças (notícias de jornal, fotografias e dados escolares, por exemplo).

A despeito da dificuldade de avaliar memórias, acessando um passado sempre mediado pela visão do ator, voltar à primeira infância de Grande Otelo me parece central para esta tese. Isso porque tal período emerge de forma recorrente nas entrevistas, delineando-se com enorme solidez os acontecimentos que viveu nessa época. Destaco a tal respeito um diálogo entre o ator e a atriz negra Jacyra Silva, realizado por ocasião dos cem anos da abolição, que explicita o modo como Grande Otelo, nesse período, buscou criar uma *persona memorialística* em consonância com os papéis interpretados no cinema ao longo de sua trajetória. Transcrevo um trecho que, apesar de extenso, ajudará a demonstrar o modo como analiso as entrevistas do ator para compor seu itinerário de 1917 a 1937, objetivo central deste capítulo.

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 os scripts vinham “*empregada negra*”, “*faxineiro negro*”, “*engraxate negro*”. Quer dizer, [...] *se nós nos achamos atores e não importa a nossa cor [...], para o sistema monopolizador [a discriminação] existe, você sabe que existe.* Tanto existe, e você diz “ah, comigo não foi assim”, mas você era ensaiado pelo Mesquitinha de duas a três horas, segundo o seu depoimento hoje, às vezes até quatro horas exaustivamente para dizer a palavra “*pigmento*”.*

Grande Otelo: Era uma frase, *era uma 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 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 merenda dele comigo depois. Então, *não havia aquela coisa de “negro fedido” mesmo*, eu não falo com ele e pronto, acabou-se. Mas tivemos muito influência da América do Norte [...] então essa coisa ficou muito feia, muito à tona (OTELO, 1988a, grifos meus).

Por hora, vale ressaltar quatro aspectos desse diálogo: 1) a dificuldade que Grande Otelo tem em falar sobre a discriminação racial; 2) a maneira como o ator ameniza a importância do preconceito racial em sua trajetória; 3) o modo como ele busca voltar-se à sua infância e a outras experiências de vida para justificar sua opinião; 4) essas três estratégias são também meios pelos quais o ator busca livrar-se do “fardo da representação racial” (GATES, 1997). De que forma analisar as respostas do ator, levando a sério seu ponto de vista, sem lançar mão de um conceito que possa reduzir sua experiência? Para além da valiosa análise sobre *persona* e narrativa memorialística de Luiz Costa Lima (1991), penso que a interpretação de Michael Pollak (1989 e 1992) traz mais elementos para esmiuçar essas entrevistas³⁶. Conforme o autor, a “memória é

³⁶ Essa mediação com Pollak é importante, pois Luiz Costa Lima analisa narrativas memorialísticas, mais propriamente livros de memórias. Embora entrevistas sejam também narrativas memorialísticas, elas têm um tipo de construção narrativa diferente de um livro de memórias, onde, em geral, há apenas um narrador. Ao passo que a entrevista é um diálogo, em que a função do narrador pode ser intercalada entre entrevistador e entrevistado, abrindo espaço para que o entrevistador aponte e questione tipos de

um fenômeno construído coletivamente” (1992, p.201). Em outros termos, ao tomar a lembrança individual como construção, não se pretende desautorizar tais fatos, mas compreender os modos e as razões que podem estar por trás da criação de determinada memória individual. Tal como afirma Roy Wagner, “a invenção é a forma de nossa experiência e de nosso entendimento” (2010, p.238), portanto, não há como apreendermos o mundo que nos rodeia sem, ao mesmo tempo, construí-lo.

Dito isto, como explica Pollak, há nas lembranças do entrevistado recorrências e variações, que fornecem pistas sobre os modos e razões pelas quais a memória individual grava, recalca, omite e relembra determinados eventos, criando, assim, uma espécie de *persona*, para utilizar os termos de Costa Lima (1991). Assim, segundo Pollak (1983 e 1992), os relatos mais estáveis, que se repetem de uma entrevista a outra, são os que denotam um maior trabalho de construção do entrevistado. Noutras palavras, são os eventos vivenciados, que o entrevistado buscou interpretar, organizar e selecionar, em suma, dotar de um sentido mais coerente – de maneira consciente ou inconsciente. Paradoxalmente, tais lembranças são as mais reveladoras, na medida em que sinalizam “aquilo que é mais importante para a pessoa” na “imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros” (1992, p.204). Em outros termos, revelam a *persona* de quem narra, essa espécie de “pele simbólica” que a envolve e fornece a moldura para perceber o mundo (LIMA, 1991).

Os relatos da infância de Grande Otelo são importantes para a questão que esta tese se coloca, uma vez que um conjunto de informações que aparecem no trecho acima é frequentemente acionado em outras entrevistas. Tal arcabouço é utilizado pelo ator para se posicionar no debate racial e no campo cinematográfico, onde a memória construída em diálogo com seus interlocutores se torna matéria-prima de sua *persona fílmica* e “recurso de verossimilhança” (PONTES, 2011) para seus personagens. Por um lado, o fato de ter vivido a maior parte da infância com famílias brancas é tema recorrente, contado de maneira sólida em seus depoimentos. Por outro, quando questionado sobre a discriminação racial, como mostrado acima, as respostas e

contradições de quem narra a sua história. Desse modo, o produto final é diferente do livro de memórias, pois, como diz Costa Lima, *a priori*, em tal forma narrativa não podem haver contradições e paradoxos entre os fatos contados e a *persona* do narrador. Apesar das diferenças, ambas são formas de produzir *personas* a partir da reminiscência.

recordações parecem desconexas, seja quando aparecem num mesmo diálogo, seja de uma entrevista para outra.

Dos três depoimentos concedidos entre 1940 e 1950, em apenas um Otelo deixa transparecer a incidência do preconceito racial. Será a partir de uma entrevista à *Revista Realidade*, em abril de 1967, que o tema das relações raciais terá lugar mais frequente em suas declarações. Em quinze das 18 entrevistas que vão dos anos 1960 até o fim dos 1980, o problema do preconceito racial é mencionado, seja pelo entrevistador, seja por Grande Otelo. Tal perspectiva está presente em uma única entrevista da década de 1950. No universo de 16 depoimentos que mencionam o preconceito entre os anos 1950 e 1990, é possível destacar três tipos de respostas: 1) em sete, ele afirma que sofreu algum tipo de discriminação; 2) em cinco, ele nega a existência de preconceito racial, alegando que o problema é socioeconômico; 3) em sete, ele afirma que o racismo existe, porque vê outros negros sendo discriminados, mas não é o caso dele. A incidência do assunto (19) ultrapassa o número de entrevistas (16), dado que ele dava respostas diferentes no decorrer de uma mesma ocasião. Como na entrevista com Jacyra Silva, quando, no trecho destacado, ele atribui o preconceito a uma causa econômica, mas a seguir relata uma situação de discriminação, que o chateou. Há também o aspecto relacional a destacar, uma vez que a entrevistadora dá mais ênfase ao tema da discriminação racial do que outros entrevistadores, afinal, tal depoimento foi dado em comemoração aos cem anos da abolição e tinha a orientação de discutir esse assunto.

Afora esse fato, é importante notar que, embora as entrevistas concedidas por Grande Otelo variassem de acordo com o espectro ideológico de cada veículo, no que tange ao tema do racismo os entrevistadores, em geral, utilizavam ao menos três formas para lidar com esse tema: 1) acusavam o ator por encarnar personagens pejorativos à população negra, sem analisar o modo como o campo artístico distribuía desigualmente os papéis entre brancos e negros; 2) reconheciam a existência de preconceito racial, mas logo buscavam mudar de assunto, não dando muita vazão para Otelo dar sua opinião; 3) duvidavam da existência de preconceito racial ou amenizavam esse problema. No primeiro caso, Grande Otelo relativizava, buscando dar exemplos de outros atores brancos que fizeram papéis similares. Na segunda situação, Otelo por vezes concordava, enquanto em outras ocasiões amenizava o preconceito sofrido. No último caso, contava o baixo salário e os papéis menores que os atores negros recebiam em relação aos brancos do mesmo calibre – sem, contudo, perder certo humor ou amainar suas

afirmações às vezes contundentes. Como na entrevista dada ao *Pasquim*, em 1970, jornal reconhecidamente contra a ditadura militar:

Odette Lara: Então o preconceito racial no Brasil é um fato?

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'. Tive que agachar muito, não me agachei demais que era para não aparecer o bumbum, não é?

Odette: Eu não acho que haja preconceito na área artística, é uma questão de não haver muitos papéis apropriados para o preto. O Antônio Pitanga, por exemplo, o Milton Gonçalves já fizeram muita coisa boa [...]

Otelo: [...] Por que eles não fizeram ainda uma novela com um preto? Por que pintaram o Sérgio Cardoso de preto para fazer *A cabana do pai Tomás*?

Odette: Talvez porque o Sérgio também seja ótimo ator.

Otelo: É só por preconceito [...]. Eu acho que o único ator que temos pra fazer aquele papel [pai Tomás] seria o Milton Gonçalves.

Em entrevista à revista *Veja*, três anos depois – veículo que, apesar de sua linguagem jornalística de isenção, apoiava a ditadura³⁷ –, Otelo enfrentaria um tratamento à questão do racismo não tão diferente da manifesta no *Pasquim*:

Veja: Então você concorda com a frase “no Brasil não há preconceito de cor porque os negros conhecem o seu lugar”?

Otelo: Não é bem assim. [...] Em vez do preconceito, o que existe é a ânsia do preto em progredir. Mas temos que levar em conta a cabeça do negro, o que está dentro dela. O que ele passou lhe deixou vários estigmas [...]. Eu pessoalmente não sinto preconceito. Eu sinto paternalismo.

Veja: Quer dizer que você nunca enfrentou problemas por ser negro?

Otelo: Não. Sempre tive a mulher branca que eu quis. [...] É como o Simonal diz, “Em lugar que preto não entra, branco pobre também não entra”. É preciso que me façam sentir o preconceito para que depois eu declare que existe o preconceito.

³⁷ Na semana em que a ditadura militar completava seis anos, o editorial da revista *Veja* fazia uma reportagem elogiosa ao golpe. “Propostos como *solução natural* para recompor a *situação turbulenta do Brasil de João Goulart*, os militares surgiram como o *único antídoto de seguro efeito contra* a subversão e a *corrupção*, nascidas e criadas à sombra dos erros voluntários e involuntários dos líderes civis. [...] E, enquanto cuidavam de pôr a casa em ordem, tiveram de começar a preparar o país, a pátria amada, para sair de sua humilhante condição de subdesenvolvimento”, in *Veja*, 1/04/1970, edição 82 <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx> consultado em 01/03/2013. É verdade que a *Veja*, no fim de 1969, fez uma reportagem sobre as torturas na ditadura militar, mas somente após o próprio General Médici reconhecer tal prática e, segundo informa o semanário, buscar coibir. Ver as edições da revista de 13/12/1969 e 10/12/1969. O que interessa nesta tese é mostrar que mesmo veículos de diferentes posições ideológicas tratavam o tema do racismo dentro das três formas descritas acima. Ou seja, não há grande variação entre os entrevistadores; apenas a entrevista com Jacyrá Silva, negra e militante, ganharia novos contornos sobre o tema. Mesmo em termos de diferenças temporais a variação é pequena, já que perguntas idênticas foram formuladas a Otelo em 1967, em depoimento ao MIS, e em 1987, no Programa Roda Viva, da TV Cultura, a respeito de seus personagens serem nocivos à representação do negro.

Ou seja, salvo a entrevista com Jacyra Silva, não havia muitas diferenças entre um veículo midiático e outro, quando se tratava de lidar com o tema do racismo. Quem mudava a resposta era Grande Otelo.

Como demonstra Michael Pollak, os relatos mais fluídos – ou seja, que variam em uma mesma situação ou de uma entrevista para outra – revelam construções, omissões e seleções do entrevistado, tal como as lembranças estáveis. Entretanto, diferente destas últimas, os relatos mais fluídos manifestam acontecimentos cuja importância para o entrevistado tem natureza distinta: costumam sinalizar experiências inexprimíveis ou difíceis de organizar num todo coerente, desafiando a identidade social que o depoente busca inventar para si³⁸. É comum nesses casos, como atenta Pollak, transpor a experiência pessoal para a de outrem: “o ato de relatar o evento pessoal, atribuindo-o a outra pessoa, não atendia a uma eventual vontade de falsear a informação, mas era simplesmente uma transposição necessária, que permitia transmitir uma experiência extremamente dolorosa” (op. cit., p. 209).

À luz dessa interpretação, é crível supor que Grande Otelo, quando reconhecia a existência do racismo no Brasil com exemplos de outros negros, estava no fundo falando de si próprio. Por mais que a certa altura ele tenha se tornado uma exceção, ao conseguir um reconhecimento que não é comum à maioria da população negra, não são raros os episódios de discriminação racial que ele próprio sofreu, embora os relate tomando o cuidado de atribuí-los a outra pessoa. “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 cor não poder entrar num lugar em que eu entro. Eu entro, porque sou Grande Otelo”, diz em um momento (OTELO, 1967b). Em outra entrevista, a versão é diferente: “Barrado eu fui uma vez no Copa [Copacabana Palace, luxuoso hotel no Rio de Janeiro]. Nem me incomodei” (OTELO, 1978b). Nestas ocasiões e em outras, o ator retorna ao assunto, relatando episódios semelhantes e demonstrando que fora barrado mais de uma vez.

Otelo contradiz a si mesmo, mas tais incoerências indicam o quão insuportável era esse tipo de experiência, exigindo do ator um constante reposicionamento na memória, equivalente a “rasgar a própria pele” (LIMA, 1991). A dificuldade de lidar com tais situações de discriminação direta corrobora o argumento de que nem tudo é

³⁸ Tal tendência parece ser comum no Brasil, ainda hoje, em determinados espaços. Em sua dissertação sobre bailes negros, João Batista de Jesus Felix (2001) revela que boa parte dos entrevistados confirma casos em que amigos ou familiares foram vítimas de discriminação racial, mas nega ter sido alvo de racismo.

passível de ser controlado na construção da “memória de si”. Por mais que Otelo tentasse agenciar de modo coerente as suas lembranças, algo escapava a seu controle, como expõem as incongruências em suas falas em diferentes depoimentos, às vezes numa mesma entrevista. Nas definições que um entrevistado busca dar à sua memória, matéria-prima de sua *persona*, há algo “que necessariamente escapa ao indivíduo”, pois “identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros” (POLLAK, 1992, p. 204). Ou seja, se criamos a nossa memória, nem sempre temos controle de tudo o que dizemos, uma vez que é construída em diálogo, por vezes assimétrico, com outras pessoas e com o nosso próprio passado.

Se é claro que nas entrevistas os diferentes graus de aceitabilidade e credibilidade mudam conforme a posição social do entrevistador em relação ao entrevistado, numa mesma conversa tal coeficiente pode se alterar à medida que o entrevistado ganha a confiança do seu interlocutor. A variação no gradiente de admissibilidade em um mesmo depoimento ou em diferentes ocasiões pode gerar incoerências num relato sobre eventos idênticos. As incongruências de Grande Otelo sinalizam sobretudo o “embaraço” do ator em solidificar uma *persona memorialística* coerente sobre determinadas experiências.

Não por acaso, é nas passagens sobre situações diretas de discriminação racial que Grande Otelo mais modula seus relatos, denotando que tal questão representava uma espécie de ponto nodal para ele. De maneira semelhante, é possível entender por que, em geral, o ator coloca situações de racismo em panos quentes, dizendo, por exemplo, “não me incomodei” ou “não havia aquela coisa de ‘negro fedido’ mesmo”. Tal tipo de atitude, seja a de transpor uma situação difícil para outra pessoa, seja a de amenizar a própria experiência, corresponde a estratégias evidentes de autodefesa ou de demonstração de ambiguidades difíceis de resolver: ajudavam-no a colocar-se acima das circunstâncias, a fim de neutralizar as limitações impostas pelo racismo. A mesma postura era comum a outros negros de sua geração, como Ruth de Souza, que certa vez declarou: “Se a pessoa olha torto para mim, eu até me esqueço, eu penso ‘ela não gosta de mim’, não porque eu sou negra” (SOUZA, 1988).

Por outro lado, ao adotar tal comportamento, Otelo e Ruth de Souza preservavam o interlocutor do incômodo permanente desse país que manifesta um “preconceito de não ter preconceito”, na famosa definição de Florestan Fernandes

(1972)³⁹. Como atesta Michael Pollak, o silêncio e o abrandamento desses casos intencionam “não provocar um sentimento de culpa da maioria”, tornando-se assim “um reflexo de proteção da minoria” (1989, p. 5).

O modo como Grande Otelo e Ruth de Souza buscam recompor a própria memória pode ser visto por uma certa “ambivalência”. Este termo, segundo Lilia Schwarcz (2010), refere-se a um movimento comum a pessoas que se localizam no entremeio de grupos sociais distintos. Os sujeitos negros, por exemplo, comumente se encontram entre uma inclusão sempre restrita no universo dos brancos e uma ampla exclusão. Em outras palavras, o fato de viverem personagens que corporificam a democracia racial – ao gosto das décadas de 1940 e 1950 – faz com que, por um lado, o ator e a atriz entrem para o reduzido grupo de negros integrados à memória oficial. Por outro lado, a experiência da discriminação escancara a parcialidade desse imaginário de comunhão entre negros e brancos, facilmente desmentido pelos dados sobre discriminação racial que apresentam como se pratica a exclusão do afro-brasileiro em amplos setores da sociedade brasileira (SCHWARCZ, 1998, GUIMARÃES, 1999 e 2002 TELLES, 2003; HASENBALG, 2005).

Certa memória nacional enraizou-se de tal modo nesses atores que estes se escoram no ideal de uma democracia entre as raças até nos momentos em que são interpelados com a questão do racismo. “Você sofreu limitações [por causa do preconceito]? Sofri”, diz Grande Otelo, mas logo em seguida relativiza: “a integração está se processando cada vez mais, não através de reivindicações do negro, mas através da miscigenação”. Ou ainda: “Você sofreu muito com esse preconceito? Não, porque eu sempre fui muito malandro, muito moleque”. Ruth de Souza dava uma resposta similar: “Eu sou brasileira [...]. Mas, quando diz afro-brasileira [...], eu acho que gente é muito importante, então a minha maneira de viver é essa, nós somos gente, [...] branco ou negra, 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” (SOUZA, 1988).

Tais colocações de Grande Otelo e Ruth de Souza representam, a meu ver, tentativas de buscar uma união entre a memória individual e uma certa memória nacional – justamente aquela que preconizava uma identidade mestiça. Em termos de

³⁹ Essa tendência de ter “preconceito de não ter preconceito” seria atualizada no decorrer dos anos e ganharia a forma de eximir a si mesmo desse sentimento, mas reconhecendo no outro o preconceito, como demonstra Lilia Schwarcz em “pesquisa realizada em 1988, em São Paulo, na qual 97% dos entrevistados afirmaram não ter preconceito e 98% – dos mesmos entrevistados – disseram conhecer outras pessoas que tinham, sim, preconceito” (SCHWARCZ, 1998, p.180).

integração social, a *persona memorialística* de Grande Otelo estaria mais próxima do modelo de assimilação por “embranquecimento” descrito por Antônio Sérgio Guimarães (2004) e Leo Spitzer (2001). Ruth de Souza é um caso interessante, pois, filha de lavadeira, consegue iniciar sua inserção dentro do modelo “coletivista” e de “mobilização política” (GUIMARÃES, 2004) por meio do Teatro Experimental do Negro. Entretanto, na década de 1950, período de contrato com a Vera Cruz, a atriz se distancia dessa militância e se aproxima de certa elite artística de São Paulo. Finalizaria o seu processo de inserção conforme o modelo do embranquecimento, talvez a razão pela qual compartilhe a opinião de Grande Otelo.

Tais estratégias são comuns a uma parte dos artistas afro-brasileiros que se integraram de algum modo aos espaços dominados por brancos nos idos de 1940 e 1950⁴⁰, quando o Estado brasileiro investiu muito numa memória oficial em que os conflitos entre raças eram ocultados, como tratado por vasta bibliografia e conforme veremos no decorrer desta tese. Já as gerações posteriores, que farão parte da nova militância negra a partir dos anos 1970, construirão sua memória em oposição ao chamado imaginário da democracia racial. Aqui se encontram, entre outros, Antônio Carlos dos Santos, Milton Barbosa e Sueli Carneiro, fundadores, respectivamente, do Ilê Aiyê, do Movimento Negro Unificado e da Geledés. Diferentemente de Otelo e Ruth de Souza, nos depoimentos dessa nova geração a experiência da discriminação racial é medular para a construção da memória (ALBERTI e PEREIRA, 2007).

Dentro do campo cinematográfico, como demonstra Carvalho (2005), será Zózimo Bulbul o diretor que filma “os pontos de vista do movimento negro” da época. Bulbul cria sua memória e seu cinema a partir da contestação de uma representação comum do negro, presente nos filmes brasileiros de até então: “Desde o início, o cinema no Brasil já começou a mostrar o negro fazendo palhaçada. [...] Essa é uma das mágoas que eu tenho. O próprio Grande Otelo, um dos nossos melhores atores, é sempre visto nos piores papéis. É sempre o palhaço, nunca se interessam pelo talento dramático dele” (BULBUL *apud* idem *ibidem*, p. 155).

Os personagens interpretados por Otelo tornam-se uma espécie de “contraexemplo”, fato reiterado por uma série de indagações dos entrevistadores: “Você não acha que esses tipos que você criou poderiam de repente ser usados por pessoas que têm preconceito contra o negro [...]?” (OTELO, 1987). Diante desse tipo de questão,

⁴⁰ Salvo Abdias do Nascimento, que caminhou para a militância negra. Ver, nesse sentido MACEDO, 2006 e CUSTÓDIO, 2011.

Otelo procurava esquivar-se, mencionando outros atores que haviam vivido papéis similares ou minimizando o preconceito racial no período das chanchadas. Ele dizia que tal problema veio à tona na década de 1980, por influência norte-americana.

Paradoxalmente, é no momento em que novas memórias estão surgindo em contraposição à memória oficial da democracia racial que Grande Otelo concede o maior número de entrevistas. A recorrência das perguntas sobre discriminação racial e a variação em suas respostas são fruto desse diálogo conflituoso com o contexto de surgimento de novas formas de militância negra.

É a partir desse pano de fundo tenso que se compreende não apenas o abrandamento que Grande Otelo dá às situações de discriminação direta, mas também o tratamento marginal concedido pelo ator a esses eventos. A construção da memória sobre a criança adotada por famílias brancas e sobre o malandro se solidifica nesse período, em consonância com seus personagens no cinema, como forma de proteger e justificar uma *persona* que ele buscou construir para si ao longo dos anos. Ao mesmo tempo, essa perspectiva foi sendo contraposta e desafiada reiteradamente pelas novas maneiras de pensar as relações raciais no Brasil.

Assim como as dissertações que abordaram a carreira de Grande Otelo, as biografias do ator, produzidas por Roberto Moura (1996) e Sérgio Cabral (2007), deram um tratamento episódico ao preconceito racial, endossando o próprio recurso que Otelo empregava em seus depoimentos. Seguindo um rumo distinto, o objetivo desta tese – e deste capítulo, em particular – é demonstrar que, ao contrário do que o ator deseja explicitar, a discriminação racial vertebrava sua trajetória. Suas atitudes e estratégias de convívio com famílias brancas e no campo do entretenimento, adotadas na infância e na adolescência, estão a todo momento sendo constrangidas por um diálogo tenso com o racismo, existente nesses meios e sofrido pelo ator.

Tendo em mente as questões acima expostas, ao apresentar o percurso de Grande Otelo entre 1917 e 1937, considero desnecessário explicitar de maneira pormenorizada as contradições de cada uma das 21 entrevistas com relação às demais fontes utilizadas e as biografias do ator. Esse confronto já foi realizado *a priori*, e penso que esta breve introdução cumpre bem tal papel. Dito isto, opto por uma narrativa contínua, evidenciando e conectando justamente os dados que permitem revelar de que modo a discriminação racial define o itinerário de Grande Otelo. Destarte, procuro traduzir as considerações de Michael Baxandall sobre a análise da pintura às minhas fontes, assumindo que “a descrição é uma relação entre o quadro e os conceitos”: é “um ato de

demonstração” (2006, p.44). Em outras palavras, nos momentos em que Grande Otelo fala de maneira leviana ou suaviza certas tensões presentes em sua convivência com famílias brancas e no teatro, procuro encarar tal recurso como estratégia que merece ser levada a sério, descrevendo precisamente dados que revelam conflitos ou ambiguidades da experiência racial, ainda que velados, existentes nesses meios. Busco, assim, narrar o trajeto de Grande Otelo a partir das omissões e apaziguamentos de fatos de difícil expressão, percebendo nesse ator alguém que dialogou por muito tempo com visões arraigadas e que, para ser capaz de declarar a existência da desigualdade racial, precisou dar tantas voltas quanto fez em sua trajetória.

De Sebastião Bernardo da Costa a Otelo Gonçalves

Como muitos negros no pós-abolição e no início do século XX, Sebastião Bernardo da Costa era filho de pais agregados⁴¹ a famílias brancas e de posses. Seu pai, Francisco Bernardo da Costa, trabalhava como peão na família Prata, daí a alcunha de “Chico dos Prata”. Sua mãe, Maria Abadia de Souza, trabalhava como cozinheira e tecedeira para a família Freitas. Embora se saiba hoje que Grande Otelo – nosso Sebastião Bernardo da Costa – nasceu a 18 de outubro de 1917, em vida o ator nunca soube ao certo o dia de seu aniversário. Na falta dele, elegeu a data que imaginava ser a de batismo, curiosamente, 18 de outubro⁴², adiantando o ano de nascimento para 1915. É possível que tal recurso tenha servido para justificar sua maioridade, permitindo-lhe trabalhar em casas noturnas.

Sebastião Bernardo, mais conhecido na infância como Tiãozinho, Bastiãozinho da Tia Silvana ou ainda Tiziu – este o nome de um pássaro negro azulado da América Meridional –, não lembrava ter conhecido o pai. Viveu até cerca dos sete anos de idade com a mãe, o irmão mais novo e a bisavó paterna, Silvana da Costa, ex-escrava, conhecida em Uberabinha (atual Uberlândia) como parteira e curandeira – todos traços que ligavam a família ao seu passado escravizado. A vida de agregado possibilitava acesso a determinados privilégios, como ter sido amamentado pela “sinhá” Maria Augusta Freitas, uma vez que sua mãe não produzia leite suficiente (OTELO, 1967a, 1978). Grande Otelo gostava de rememorar este fato para amainar a existência de

⁴¹ Sobre as diversas formas de vida dos libertos, ver (WISSENBAACH, 2008).

⁴² Conforme o biógrafo que descobriu a data de nascimento do ator, o batismo de Sebastião Bernardo deu-se em 23 de janeiro de 1918 e o nascimento, em 18 de outubro de 1915. (Cf. CABRAL, op. cit).

preconceito racial no Brasil e a própria discriminação por ele sofrida. Por outro lado, costumava dizer em suas entrevistas que teve de cuidar do filho da sinhá, Josias, e que ajudava sua mãe na cozinha (OTELO, 1987), sinalizando como a situação de agregado exigia trocas de favores marcadas por ambivalências e assimetrias expressas em mandonismo e certo paternalismo.

A vivência nessa família abastada também aproximava a experiência das diferenciações sociais. A falta de dinheiro para poder ter os privilégios acessíveis a outras crianças de sua idade, como Josias, parecia ser uma constante em sua vida. No Grupo Escolar Bueno Brandão, era o único aluno negro e repetiu o primeiro ano duas vezes, pois sua professora o considerava incapaz de ler (OTELO, 1988a). Em depoimento, Otelô dizia ter se sentido acanhado diante da professora e colegas todos brancos. Era uma forma que ele encontrou para expressar a discriminação sofrida, tão comum a crianças negras que já nessa idade sofrem com tal preconceito (idem, ibidem). Aprendeu, no entanto, a ler sozinho e a cantar a *Canção do Cigano* com Dona Maria Simão (OTELO, 1975), proprietária do Hotel do Comércio, e algumas marchinhas no carnaval de 1923 (OTELO, 1967b e 1987).

Preferia escapar das obrigações com a família Freitas e da escola para ficar na praça central de Uberabinha, entreterendo e guiando os viajantes e transeuntes que, em troca, lhe davam algumas moedas. O trato com este público renderia também certo aprendizado para lidar com as idiossincrasias dos adultos. Conta Otelô que, um dia, cantou para um viajante, mas este não lhe deu nenhuma moeda em troca; depois disso, passou a pedir o dinheiro adiantado. Com os trocados recebidos por essas performances, conseguia comprar a revista *Tico-Tico*, comer guloseimas ou ir ao cinema. Lembrava-se do filme *O garoto*, de Charles Chaplin (1921), e *Our Gang*, de Hal Roach (1922), ambos com astros-mirins: no primeiro, Jack Coogan, no segundo, o ator negro Allen Clayton Hoskins, o Farina (OTELO, 1967a).

É possível supor que a seleção desses títulos em sua memória ocorresse por uma identificação com tais atores, que interpretavam crianças pobres, cujas habilidades possibilitavam a concretização de seus desejos. Afinal, o que Otelô dizia fazer na praça de sua cidade natal não era muito diferente das traquinagens de Jack Coogan e Farina. Desse modo, criava justificativas *a posteriori* para compreender porque foi viver com uma companhia de teatro, separando-se de sua mãe e da família Freitas.

Antes de partir de Uberlândia, Otelô começou a se apresentar nos fundos do Hotel do Comércio, onde havia o *Circo Bebê*, composto apenas por artistas-mirins. Lá,

cantava a seguinte canção: “Aribu desceu do céu / Com fama de dançado / Aribu entrô no baile / Tirô dama e não dançô / Dança, aribu / Eu num sei, não / Dança, aribu / Num sô doutor”. Segundo um de seus biógrafos (CABRAL, op. cit.), essa era a canção preferida de Sebastiãozinho. Mas como não pensar que, talvez, fosse a que mais chamava atenção do público? Não por acaso, ela aborda a distância social de um pássaro associado pejorativamente à população negra – o urubu –, que desce do céu com ares de dançador, mas que no fim não é capaz de conduzir a dama, pois não é “doutor”.

A primeira vez que Otelo fez o público cair na gargalhada, como rememoraria tantas vezes no futuro, foi quando chegou o *Circo Serrano* em Uberlândia. Empolgado com a nova atração, seguiu atrás do palhaço para ajudá-lo na divulgação do espetáculo, o que lhe rendeu uma ponta na pantomima *O tesouro da serra morena* (OTELO, 1975 e 1967a). Atuando como esposa do palhaço, com seios postiços e travesseiro nas nádegas, fez sucesso inesperado: sem saber que haveria tiros em cena, saiu correndo, deixando cair os seios postiços e o coxim no picadeiro, para a alegria da plateia que já o conhecia pelas peripécias em frente ao Hotel do Comércio. Essa seria a primeira de muitas paródias que faria de mulheres.

Quando não chamava atenção pela cor ou pela atuação como mulher, o fazia pelo fato de cantar canções e poemas de adulto: “Tarde. Morre o dia tristemente. Um véu de sombras cai do céu à terra lentamente. As avezinhas vão voando...” (OTELO, 1941). Interessante pensar como o humor vem do jogo de oposições e da inversão de sentidos (SALIBA, 2002). Dessa feita, são marcadores de raça, gênero e de faixa etária que são aqui acionados. Foi com a interpretação dessa canção e com as apresentações na porta do Hotel que Sebastiãozinho chamou a atenção da família Gonçalves, dona da *Companhia de Comédia e Variedades Sarah Bernhardt*, que o convidou a fazer parte da trupe. A companhia se dirigia para a cidade de São Paulo. Assim, o menino deixou para trás os Freitas e sua cidade de origem.

Em suas entrevistas, Otelo contaria três versões sobre esse fato central em sua vida: a fuga com a trupe. Entretanto, combinava finais diferentes: 1) ele teria sido adotado com o consentimento da mãe (Idem, ibidem)⁴³; 2) teria fugido e, depois, a mãe foi procurá-lo, formalizando a adoção (OTELO, 1967b); ou 3) teria fugido e a mãe foi

⁴³ Conforme Sérgio Cabral (op. cit.), existe no cartório de Uberlândia um documento de adoção. Entretanto, o biógrafo não apresenta nenhuma prova, como foto ou citação desse registro, tal qual faz, por exemplo, com a certidão de nascimento.

procurá-lo, mas morreu no meio do caminho (OTELO, 1985). Tais variações explicitam a dificuldade do ator, já na idade madura, de solidificar e dar sentido a esse evento. Otelo procurava, nas três versões, acentuar a ideia de que partira por livre e espontânea vontade, reforçando o intento com sólidas lembranças nas quais, desde a tenra infância, já era um artista nato.

O fato é que a ida a São Paulo com a família Gonçalves evidencia uma clara insuficiência de capital social, cultural e econômico – fator que talvez tenha contribuído para o desenrolar desse acontecimento de difícil estabilização em sua memória. Em outras palavras, fugindo ou pedindo a adoção, a partida sugere que o menino vislumbrava atrativos melhores do que permanecer com a mãe e a família Freitas em sua cidade natal. Ou ainda, que sua mãe não encontrou meios para trazê-lo de volta.

A insuficiência de qualquer sorte de capital, conforme Wissenbach (op. cit.), caracteriza a vida da maioria dos forros e descendentes de escravos durante a *Belle Époque*. Os poucos bens materiais e a ausência de uma origem social clara, em decorrência do desenraizamento produzido pela escravidão, tornavam as constantes migrações o principal meio de sobrevivência dessa população, motivadas pelas constantes fugas da violência e do mandonismo local, da prescrição estatal de recrutamento ao Exército ou das intempéries que tornavam mais difícil a permanência em determinados lugares. Ainda que existisse alguma forma de ascensão desde a época do Império – especialmente de mestiços –, como pontua Haselbalg, “toda a população de cor, incluindo homens livres e ex-escravos, foi inicialmente marginalizada” (HASSELBALG, 2005, p.172), sobretudo no Sudeste. No Nordeste, as pessoas de cor foram absorvidas “por um sistema de relações caracterizado pela dependência senhorial e o clientelismo” (idem, ibidem, p. 171). Portanto, não parece exagerado interpretar que a carência de meios materiais e simbólicos – algo comum aos afro-brasileiros no período –, somada à ambivalência assimétrica da posição de agregado, tenham delineado o trajeto inicial de Sebastiãozinho.

Ao trocar de família, Tião ganha outro nome, como veremos a seguir: passa a ser chamado de Otelo Gonçalves, ou Pequeno Otelo. A mudança espelha as diferentes relações, direitos, obrigações e afetos que estabeleceria com seus novos pais adotivos. Como interpreta Pina-Cabral, o nome próprio:

identifica e distingue a pessoa ao mesmo tempo que a situa num tecido de relações familiares, demarcando o acesso a direitos e o assumir de obrigações. O processo de consolidação física da criança e a atribuição do

nome que geralmente o acompanha conformam, pois, um limiar de afetos, com todas as implicações emocionais que tal tem para os que estão relacionados com a criança (PINA-CABRAL 2005, p. 21).

Ao criar um novo nome e data de nascimento, Grande Otelo buscava recompor “um limiar de afetos”, após a separação da primeira família. Esta seria apenas uma, entre muitas transformações.

De Otelo Gonçalves a Pequeno Otelo, da Companhia Negra de Revistas

Foi por volta de 1924 ou 1925. Aos sete anos, Sebastiãozinho passaria a viver em São Paulo e em turnê com a *Companhia de Comédia e Variedades Sarah Bernhardt*, aos cuidados de João Manuel Gonçalves e Isabel Parecis Gonçalves. Trabalhava em troca de comida e moradia, assim como recebia educação artística quando acompanhava Abigail, filha do casal, em suas aulas de canto. Sebastiãozinho tinha uma série de obrigações, como passar e escovar as roupas dos atores com um ferro pesado de carvão e ajudá-los com outros afazeres. Até mesmo acompanhar Abigail era uma exigência da tutora, para que ela não fosse sozinha às aulas. Apesar de Otelo, em seus depoimentos, não reclamar da sua relação com os Gonçalves – mesmo porque Abigail Parecis ainda era viva e se tornara uma cantora de relativo sucesso⁴⁴ –, ele deixa vários indícios, nas entrelinhas, de que era um serviçal da família, mas que poderia render lucros artísticos, caso viesse a fazer sucesso. A relação tinha características de uma dependência senhorial, dado que Sebastiãozinho não era assalariado e qualquer desleixo no trabalho era motivo de castigos.

Para que a previsão dos Gonçalves se concretizasse, no intervalo de suas obrigações Sebastiãozinho recebia lições do *métier* artístico. Com “dona Abigail”⁴⁵, aprendeu duas músicas – a canção italiana *Dell’oro* e a espanhola *El perdón le pedia al verlo yo* – e um monólogo do qual nunca lembrava o nome. Também aprendeu solilóquios com Manuel Gonçalves e Mário Ules, que exerciam a função de pontos na Companhia. Este último o submetia a um regime severo, o que fornece mais indícios da relação assimétrica que mantinha com os Gonçalves: para forçá-lo a decorar longos textos, Ules o trancava sem roupa no quarto de maneira a evitar sua fuga. A prática faria

⁴⁴ Não são raros os momentos em que Grande Otelo, em seus depoimentos no MIS (1967 e 1985), diz: “pergunte a Abigail, ela irá confirmar esta história”.

⁴⁵ Essa era a forma com que Grande Otelo se referia a Abigail Parecis. O pronome “Dona” marcava uma distância social entre ele e a artista, revelando o modo como ele se relacionava com a filha de seus tutores.

Grande Otelo lembrar, até o fim da vida, um poema do espanhol Campoamor⁴⁶, que gostava de declamar em suas entrevistas.

Além desse aprendizado, recebeu de maneira indireta os ensinamentos do professor Gomes Cardim e do “senhor Andriguette”, ao acompanhar Abigail Parecis ao *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo* e ao *Grêmio Literário Musical*, respectivamente. Também pôde assistir às aulas de música erudita de Abigail na *Associação Ópera Lírica Nacional* – que funcionava no subsolo do Teatro Municipal –, custeadas pelo “próprio bolso” do presidente do Estado de São Paulo, Carlos de Campos (1924-1927)⁴⁷. Foi nessa ocasião que conheceu o maestro italiano Filipe Alessio, que ensinava canto lírico a Abigail. Foi Alessio quem apelidou Sebastiãozinho de Otelo, prevendo que, no futuro, o menino com voz de tenor interpretaria a ópera homônima de Verdi, baseada na história shakespeariana do mouro de Veneza. Mais ainda, havia uma clara associação entre a cor de Sebastião e o famoso personagem de Shakespeare. Uma espécie de moldura sob a qual artistas negros eram identificados (ROBINSON, 2007). Com Filipe Alessio, aprendeu o *Exultati*, de *Othelo*, e o *Pastorello*, da ópera *Tosca*, adotando o nome artístico Otelo Gonçalves. Esta denominação parecia definir, no presente, um lugar para o futuro do artista: representar um papel destinado a cantores negros.

A estreia de Otelo nos palcos ocorreu apenas no *Festival de Empregados do Teatro*, no Cine-Teatro Avenida (OTELO, 1975), destinado aos funcionários das trupes teatrais – o que provê mais dados que revelam a atitude senhorial de Manuel Gonçalves em relação a Otelo. Na *prémière* do ator, a previsão dos Gonçalves se concretizou: Sebastião Arruda, humorista de sucesso que encarnava o Jeca Tatu, notou o menino, contratando-o para trabalhar no Teatro Rink, de Campinas, onde estrearia profissionalmente. A cor do dinheiro, Otelo jamais viu⁴⁸. Em tal relação assimétrica, o trabalho de palco seria apenas adicionado às demais tarefas que ele já executava na

⁴⁶ O poema era sobre um poeta que visita um cemitério e encontra uma flor dentro de um crânio: “Pobre flor, que mal naciste/ Como infeliz fue tu suerte/ El primer paso que diste/ Te encontraste con la muerte/ El dejarte es cosa triste/ Arrancarte es cosa fuerte/ Pero dejarte con la vida/ Es dejarte con la muerte” (OTELO, 1975 e 1988a).

⁴⁷ O próprio governador de São Paulo na época era cantor lírico, conforme a *Tribuna de Santos*, de 26 de março de 1944. Em edição comemorativa ao Teatro Coliseu de Santos, o cronista lembra a apresentação de *A bela adormecida*, de 21 de junho de 1924, interpretado por Campos, então presidente do Estado de São Paulo, sob a regência de Filipe Alessio, bailados do Conservatório Dramático Musical e coro da Associação Ópera Lírica Nacional. Jornal digitalizado em <http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0318g.htm> - consultado em 09/04/2012.

⁴⁸ Na revista *Diretrizes* (1941), Otelo rememora que ganhava dinheiro com suas apresentações, mas nunca o recebeu: “Soube depois que ganhava duzentos mil réis por noite. Eu não sei porque nunca vi a cor desse dinheiro. Paciência! Não me queixo da vida [...]. Dando pra comer, o resto está muito bom”.

coxia. Entretanto, ao menos sob as luzes da ribalta, o pequeno artista, com aprendizado adquirido e apoio do público, poderia vislumbrar uma saída.

Por trás das cortinas, a relação reproduzia o elo entre a cor da pele negra e o trabalho escravizado. Mesmo no palco, onde a princípio ele poderia viver outras vidas por meio de personagens diversos, a marca da cor o perseguia. Como narra Grande Otelo:

me botaram numa pecinha engraçada, onde eu fazia o papel de um filho de um alemão. Aí, entrava em cena um sujeito e perguntava: “Quem é esse crioulinho?” O alemão respondia: “Non serr crriôlin, serr minha filho.”. O outro se virava pra mim e dizia: “Mas você, é alemão mesmo? De onde?” E eu: “Mim serr alemongas de Santas Catarrinas...” (OTELLO, 1967b).

O mecanismo humorístico que se buscava era claro: brincava-se com a distância entre as palavras vocalizadas com sotaque germânico e o referente, as primeiras colidindo com as percepções disparatadas do pai alemão e do filho negro, num efeito reforçado pela percepção do público de que Otelo era “crioulinho” e o alemão, de fato alemão.

Por sinal, largo contingente de negros e imigrantes de diversas nacionalidades foi uma temática constante do humor paródico da Primeira República, nos mais diversos campos do entretenimento (imprensa, teatro de revista, canções, cinema etc.). Os humoristas buscavam, através do riso, lidar com a novidade dos contatos corriqueiros com diversos grupos étnicos, especialmente na cidade de São Paulo, com um mecanismo que aproximava as diferenças, ao mesmo tempo que as delimitava (SALIBA, 2008). Se, por um ângulo, tal jogo de oposições poderia lampear epifanias sobre a ausência de sentidos das classificações sociais, por outro, justapunham-se as diferenças exatamente para balizar disparidades: o “alemongas” no corpo do “crriôlin”, a mulher corporificada no Sebastiãozinho (como em sua apresentação no *Circo Serrano*) ou ainda um negro que ri da sua própria cor (na canção do “Aribu”). Afinal, a eficácia do humor está justamente em sua fugacidade, ao instigar de súbito os mais profundos sentimentos, tornando qualquer reflexão posterior sem graça, como sintetizou Guimarães Rosa: “Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia” (1985, p.7).

Tal mecanismo ganharia novas dimensões nas demais apresentações de Otelo. Do Teatro Rink, ele seria convidado a trabalhar na Companhia Negra de Revistas⁴⁹, que

⁴⁹ A formação de grupos teatrais com elenco formado apenas por afrodescendentes não era algo inédito na história do Brasil. Antes da vinda da família real, quando o teatro era uma manifestação popular

havia acabado de “rachar”, após o sucesso da peça *Tudo preto*, no Rio de Janeiro, e um período de recesso. De Chocolate e o português Jaime Silva, fundadores da Companhia, se desentenderam. O primeiro montaria, com parte dos artistas, a Ba-Ta-Clan Preta; o último continuaria, com o resto do elenco, na Companhia Negra. Além de ter sido a maior atração da Companhia, De Chocolate era ensaiador e autor da peça de estreia da trupe, *Tudo preto*. Com tal desfalque, Jaime Silva procurou novos artistas negros para substituir os integrantes que haviam deixado o grupo. Abria-se, assim, espaço para uma ponta de Otelo, que estreou na peça *Carvão Nacional*, no dia 20 de outubro de 1926, no Teatro Apolo da cidade de São Paulo⁵⁰. Tinha então nove anos de idade. O colunista do *Jornal do Commercio* o elegeu o melhor da apresentação: “um pequeno encasacado, que nos pareceu o melhor número da noite”⁵¹.

Fig.2:

O Pequeno Otelo na Companhia Negra de Revistas (Funarte).

Fig. 3:

O Pequeno Otelo da Companhia Negra de Revistas (Funarte).

malquista pelos setores abastados, havia muitas companhias compostas por atores negros, que, para interpretar brancos, pintavam o rosto e o corpo. Tal prática, como interpreta Rosa (2002) e Macedo (2005), ocorria porque os brancos, membros das camadas superiores, não consideravam a função de ator digna de seu estrato. Posteriormente, com a vinda de D. João VI, elencos estrangeiros e brasileiros se tornam tendência. Desse modo, a *Companhia Negra de Revistas* era algo novo para o contexto dos anos 1920.

⁵⁰ Todas as informações sobre a Companhia Negra de Revistas foram retiradas de (BARROS, 2005).

⁵¹ *Jornal do Commercio*, 21/10/1926 apud BARROS, Orlando. Op. cit.

Otelo ficaria nove dias longe dos palcos e das notas jornalísticas, voltando a ganhar destaque no dia 29 do mesmo mês, agora sob o adjetivo de “pequeno”: “No espetáculo, reapareceu o pequeno Otelo, pretinho de 6 anos [sic], que é uma das mais interessantes figuras da companhia e que agora volta a tomar parte, regularmente, nos espetáculos normais” (*Jornal do Commercio*, 21/10/1926 apud BARROS, 2005). Daí por diante, o menino receberia várias críticas elogiosas, definido como um gênio precoce, comparável a Mozart⁵², e destacando-se, assim, como a principal estrela do elenco. Superava a lacuna deixada por De Chocolate e trazia o sucesso que a Companhia tinha experimentado nas primeiras apresentações na capital do país.

Do Teatro Apolo, a peça foi para uma pequena casa de espetáculos no Brás, o Teatro Mafalda. As dificuldades advindas desse novo espaço fizeram com que Jaime Silva cortasse os atos compostos por cenários grandes, introduzindo o Pequeno Otelo em praticamente todo o espetáculo. De lá, foram para o Cassino Antártica, no Anhangabaú. A sessão especial realizada para o público infantil trazia o seguinte anúncio: “O endiabrado pretinho de 6 anos de idade [sic], que tantas simpatias conquistou de quantos já tiveram ensejo de assistir aos espetáculos da companhia” (BARROS, op. cit.). Vale notar como o anúncio destaca a questão da “simpatia”, que, nesse caso, deve ter sido devida a pouca idade do menino, associada a um eufemismo da cor. No Rio, a trupe continuaria a exibir os espetáculos de sucesso, *Preto e branco* e *Tudo negro*, mas com várias adaptações para inserir o novo menino dos olhos de Jaime Silva. A seguir, o grupo foi para Santos, mas sofreu a baixa de Pixinguinha. O saxofonista decidiu acompanhar a nova trupe de De Chocolate, a Ba-Ta-Clan Preta, que estreou no Teatro Santa Helena, em São Paulo, no dia 11 de novembro.

Provavelmente, foi antes de o elenco ir para Santos que Mário de Andrade assistiu à Companhia Negra de Revistas, como Grande Otelo contaria, muitos anos depois. Conforme o Cabral e Barros, o testemunho de que tal episódio existiu dá-se em uma crítica do *Jornal do Commercio*. Com o pseudônimo de Zu, o texto, na visão do biógrafo, tem seu estilo e conteúdo aparentemente afinados com os escritos do autor modernista. Na crônica, Zu criticava os dois grupos – de Jaime Silva e De Chocolate – por não darem atenção à música folclórica brasileira:

⁵² “Mozart assombrou ao piano aos oito anos, na mesma idade com que Otelo, tirado da Barra Funda para ser exibido como coisa rara, deixa pasmos os que vêem e os que ouvem [...] Otelo vale um espetáculo” (*O Globo* apud Cabral, Sérgio. op. cit. p. 39).

de uma companhia boa, surgiram duas ruins [...]. Por onde estão os nossos motivos: os fandangos nacionais, os forrobodós cariocas, as esparramadas baianas e as deliciosas cafajestadas de nossa gente? Por que, ao invés dessas gostosuras auri-verdes, a macaqueação pífia de revistas francesas? (BARROS, 2005, p.176).

O único artista que se salvou do escrutínio de Zu foi Pixinguinha: “Vou no entanto fazer uma referência à maneira lindamente brasileira com que Pixinguinha executou uns ‘choros’ na sua flauta mágica. Que gostosura nacional! [...]”(idem ibidem).

Ao que parece, depois de ouvir Pixinguinha, Mário o procurou para se aprofundar nos estudos sobre a música brasileira. A *Companhia Negra de Revistas* já havia chamado a atenção de outros jovens intelectuais, como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, que assistiram à peça *Tudo preto* quando a Companhia ainda não havia se dividido. Depois de prestigiarem a peça de De Chocolate, os três saíram com Pixinguinha e Donga⁵³. Portanto, não se deve estranhar que Mário tenha assistido às duas companhias, assim como ao Pequeno Otelo, uma vez que mantinha amizade com Sérgio Buarque e Prudente de Moraes⁵⁴.

É provável que Mário de Andrade tenha prestigiado a apresentação da Companhia Negra de Revistas e visto Otelo, mas é pouco plausível que ele seja Zu⁵⁵. Mário escreveu *Macunaíma* em dezembro de 1926, e complementaria o texto no fim de janeiro do ano seguinte (MELLO E SOUZA, 1979) – depois, portanto, da entrada de Otelo no elenco, em outubro de 1926. De qualquer maneira, para além das fontes factuais, Mário compôs um personagem complexo, “sem nenhum caráter” porque o tinha em excesso. Nesse sentido, é possível encontrar algumas características de *Macunaíma* no modo como a crítica retratava Pequeno Otelo: criança precoce, astuciosa, que agia como adulto e de cor mais escura. Não que haja uma correlação causal entre o ator-mirim e o personagem de Mário, mas antes uma relação de fundo

⁵³ Para mais detalhes sobre esse encontro e seus desdobramentos para a compreensão da nacionalização do samba e da construção de uma identidade brasileira mestiça, ver Hermano Vianna (2007) e Tiago de Melo Gomes (2004). O primeiro dá mais ênfase à figura de Gilberto Freyre e o último à de Pixinguinha e à Companhia Negra de Revistas para a construção de uma brasilidade.

⁵⁴ Mário trocou várias cartas com Sérgio Buarque de Holanda, de 1922 a 1944 (MONTEIRO, 2011). Prudente de Moraes também tem diversas correspondências com Mário que remontam a esse período (KOIFMAN, 1985).

⁵⁵ Essa hipótese de que o escritor modernista seria Zu é de Barros op. cit. e Cabral op. cit.. Embora Mário de Andrade, nos *Ensaio sobre a música brasileira* (publicado no mesmo ano de *Macunaíma*), busque um patrimônio musical singular no Brasil, ele tinha sérias dúvidas e um pessimismo grande em relação aos arroubos de ufanismo que parece denotar Zu. Basta lembrar como o autor definiu seu livro: “a aceitação sem timidez nem vanglória da entidade nacional” (apud MELLO e SOUZA, 1979, p. 96-97).

estrutural. O escritor paulista construiu seu personagem a partir da coleta de mitos indígenas – nos termos de Gilda de Mello e Souza (1979), uma rapsódia –, todos relidos a partir de relações estruturais que encontrou na sociedade brasileira, o que permite visualizar correspondências entre *Macunaíma* e as descrições da crítica sobre Pequeno Otelo. Forneciam-se, portanto, “recursos de verossimilhança”, em estado virtual, entre o ator e o personagem.

Mas se havia semelhanças entre ambas as figuras, sobretudo no tratamento concedido pela mídia, havia também características diametralmente opostas, como o fato do artista-mirim simbolizar o “levantamento moral da raça”, ter “memória prodigiosa” e “maneiras elegantes”. Vale a pena analisar essas crônicas, com o intuito de observar os elementos que chamavam a atenção dos críticos e também o aprendizado artístico adquirido por Pequeno Otelo até então. O cronista da *Tribuna de Santos*, por exemplo, guarda o seguinte momento:

para o fim uma referência especial ao Pequeno Otelo, artistazinho de seis anos de idade [sic], vivo, esperto, como um azogue. É o melhor ator da companhia [...] 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 (apud CABRAL, op.cit., p.37.)

A fama da Companhia Negra ia crescendo de cidade em cidade. Dada a baixa estatura do menino, os críticos frequentemente confundiam a idade de Otelo, atribuindo-lhe seis anos, quando já contava nove, fornecendo mais vazão para a representação de uma criança prodígio. Pequeno Otelo seguia uma rotina de adulto, passando de dezembro de 1926 a fevereiro de 1927 por uma turnê pelo interior de São Paulo, Minas Gerais e interior do Rio de Janeiro, em apresentações com duas sessões noturnas, sem esquecer que seus números eram trisados⁵⁶. Não apenas seu cotidiano diferia daquele de uma criança da sua idade, mas também sua destreza no palco, “naturalidade”, “dicção límpida” em diferentes línguas, “intuição interpretativa”, “justeza nos movimentos fisionômicos” eram exaltados como sendo melhores do que os de muitos adultos. De volta ao Rio, o cronista de *O Jornal* destacava o ator como a mais nova atração da Companhia:

⁵⁶ De Santos foram para o interior de São Paulo e Minas Gerais: Campinas, Ribeirão Preto, Jaboticabal, Bebedouro, Barretos, Araraquara, São Carlos, Jaú, Bauru, Sorocaba, Jundiá, Piracicaba, Amparo, Pouso Alegre, Itajubá, Três Corações, Varginha, Lavras, Barbacena, São João d’El Rei, Belo Horizonte e Juiz de Fora.

Como novidade única e de vulto, trouxe-nos a companhia o Pequeno Otelo, um pretinho interessantíssimo, de oito para dez anos, que pisa no palco como um artista já feito. Não se julgue que o pretinho Otelo seja apenas uma criança com um pouco de desembaraço, que venha para a cena dizer ou cantar coisas que lhe tenham ensinado. Representa com a naturalidade e a compreensão de um artista experimentado, dando-nos por isso um exemplo de precocidade artística. Cantando ou recitando, Otelo é simplesmente admirável. Tem perfeita intuição interpretativa, como resulta claro de suas expressões, onde se harmonizam, em absoluto, a dicção límpida, o colorido próprio das inflexões, a justeza de movimentos fisionômicos, a precisão dos gestos e as atitudes. É de notar ainda a sua memória prodigiosa, sempre seguro e perfeito em tudo quanto interpreta. Minúsculo, metido na casaca impecável, tem ainda o pequeno artista maneiras elegantes. Dando uma amostra completa do seu temperamento maleável, cantou na noite de ontem canções em português. Até uma cena muda, gaiata, ele a fez com sóbria comicidade. (apud CABRAL, 2007, P.39).

Os elogios ao artista na imprensa carioca eram cada vez maiores. Mário Nunes, crítico que permaneceu no *Jornal do Brasil* de 1913 a 1964 e acompanhou o ator na fase adulta, diria: “Talento precoce, formidável, que em toda a parte onde esse pequeno grande artista tem trabalhado o sucesso tem sido estupendo e as referências da imprensa as mais elogiosas”(apud BARROS, 2005, p.194). Conforme o mesmo crítico, o ator-mirim tinha sido eleito, em São Paulo, o “maior artista do idioma português” e recebera a alcunha de o “prodígio de 6 anos”. Além dos espetáculos noturnos, Jaime Silva levava o menino durante o dia às redações, para divulgar o espetáculo. *O Jornal*, veículo de Assis Chateaubriand, fez uma longa reportagem sobre o artista, intitulada: *Um Otelo que anda à procura de uma Desdêmona difícil....* A reportagem iniciava, comparando o menino com outros gênios precoces. Em seguida, gabava a desinibição do garoto na redação, chamando a todos a ver a estreia de *Café Torrado* e prestigiá-lo cantando a *Tosca* e *La Bohème*, entre outras óperas, versos em português de Bilac e, em espanhol, de Campoamor. Solicitado para cantar a *Tosca*, desconversava: “Não canto para os senhores porque já cantei muito hoje, um artista não deve gastar a voz”. Além disso, a matéria fazia um breve retrato biográfico para os leitores:

Não tenho pai, não senhor. Sou Otelo Gonçalves. O Gonçalves vem do meu pai adotivo, que foi quem me descobriu em Uberlândia, onde via a luz destes olhos que a terra há de comer. Dizem que sou de Barra Funda, em São Paulo, mas isso é mentira. Não acredite, não senhor. Sou mineirinho da gema... Mas como ia lhe dizendo, encontrando o nome da família, eu precisava de um nome de batismo. E escolhi então Otelo. Sabe por quê? Porque adoro Shakespeare e quero ser o primeiro negro a encarnar o Otelo, que só ainda não representei porque é impossível encontrar uma

Ao que parece, tal desenvoltura para falar com adultos, como vimos, vinha sendo praticada desde os tempos em que lidava com passantes e viajantes em Uberlândia, agora com acrescida experiência e melhora na autoestima, dado o sucesso que angariava de forma ascendente frente ao público das revistas. A maneira arguta de se impor, vinda de um menino negro, considerado ainda na primeira dentição, era avaliada de maneira cômica pela reportagem. O recurso era apresentar as respostas certeiras de Otelo, modulando-os pela inegável constatação de que seus desejos eram semelhantes aos de qualquer criança de sua idade:

Otelo na nossa redação fez coisas do arco da velha, atirando-se com voracidade a toda revista que lhe mostrávamos. Tem o fanatismo dos calungas [revista em quadrinhos]. Aproveitamo-nos disso para obrigá-lo a cantar alguma coisa.

“Ganharás muitas revistas se cantares a Tosca...”

E ele cantou. Mas, a meio, o cansaço embargou-lhe a voz. Não se desconcertou. E com um gesto de desespero farsante:

“Vê o senhor? Não disse que estava cansado? Comecei com voz de tenor e acabei com voz de baixo... Mas ganhei a revista, não ganhei?...”

Demos-lhe um número de “Lizette”, o “Tico-Tico” parisiense que tínhamos à mão. Olhou-o, virou-o, revirou-o e depois disse-nos com ar de censura: “O senhor me enganou. Eu sou brasileiro e não entendo português de Paris...” (id. *ibid.* p. 202)

A reportagem afirmava ainda que o presidente do Estado de São Paulo, Carlos de Campos, havia se impressionado de tal maneira com os dotes do menino que o matriculou no Conservatório Dramático Municipal, onde ele estudou durante um ano e meio. Fato jamais confirmado por Grande Otelo. Embora gostasse de se gabar, comentando ser amigo do então presidente da República, Washington Luís, e de outras personalidades – “vou recitar versos do meu eminente amigo Dr. Carlos de Campos” –, o mais provável é que tivesse aprendido no Conservatório porque acompanhava Abigail, esta sim, como já dito, bolsista do então governador⁵⁷.

A descrição de uma relação harmoniosa entre Otelo e a família adotiva, bem como os supostos benefícios que recebia, segundo a mesma notícia, era uma maneira de Jaime Silva e Manuel Gonçalves angariarem apoio da imprensa e despistarem o Juiz de

⁵⁷ Em suas entrevistas, Grande Otelo sempre mencionou nomes de pessoas importantes que o ajudaram desde a infância, como mostras de capital social e de sua habilidade para ganhar simpatia de brancos e negros, ultrapassando qualquer barreira de classe ou racial. O que de fato indica que se ele realmente tivesse recebido bolsa do presidente de São Paulo, Carlos de Campos, ele afirmaria, como mencionou tantas vezes que aprendeu a cantar com o maestro Filipo Allesio.

Menores, Dr. Melo Matos, que tentava proibir a exploração de artistas-mirins nos teatros, inclusive a de Pequeno Otelo. A reportagem tomava o partido de Silva e Gonçalves, ao apresentar os dotes do menino de maneira cômica e solidarizar-se com as dificuldades que os empresários estavam tendo com o juizado de menores.

De fato, Otelo não era a única criança a se apresentar no teatro. De 1926 a 1931, a imprensa paulista e a carioca mencionam ao menos 17 “crianças prodígios”, que logo desaparecem das crônicas jornalísticas. Pianistas, violinistas, dançarinos e comédicos mirins chamavam atenção das colunas de entretenimento ao se apresentarem em estabelecimentos que iam dos teatros mais populares às instituições eruditas, como o Instituto Nacional de Música. Antes mesmo de Otelo entrar na Companhia Negra de Revistas, havia o Trio Martins, formado por dois meninos violinistas e uma menina violoncelista. Os irmãos eram comandados pelo pai, Alfredo Martins, que não deixou as crianças irem para a turnê de São Paulo por conta dos estudos.

Havia também crianças desprovidas da proteção dos pais e aquelas que os sustentavam. Era o caso do Pequeno Edison, “único a rivalizar com Jack Coogan”, vindo de uma família pobre de Alagoas. Além dos artistas-mirins brasileiros, na mesma época em que Pequeno Otelo fazia sucesso na capital federal, a Companhia Zig-Zag apresentou Ébano, proveniente da Martinica, que “dançava as danças americanas como ninguém”. Em 1928, quando Otelo já havia desaparecido das crônicas jornalísticas, surgiu Ventania, “o pretinho senegalês”, especialista no *Charleston*. Juçara e Ester Little, por sua vez, eram duas dançarinas-mirins negras, divulgadas e comparadas com a “Vênus de Ébano”. Juçara – filha do ator negro Benjamim de Oliveira⁵⁸ – foi apresentada como sendo “da cor de Josephine Baker”; Ester Little, como originária do Mississippi e um sucesso em Paris, a “perfeita imitadora de Josephine Baker” (BARROS 2005 p. 259-267).

Desses 17 artistas-mirins, que, em geral, se especializavam em um gênero⁵⁹, nenhum parece ter chamado tanto a atenção da mídia ou permanecido tanto tempo em cartaz quanto Otelo. Quem sabe tal fato se explique porque este agregava em sua

⁵⁸ Benjamim de Oliveira foi o ator negro mais conhecido durante a Primeira República. Para uma biografia detalhada, ver Ermínia Silva (2007).

⁵⁹ Um breve resumo das especialidades das 16 crianças: Trio Martins – Alfredo e Roberto, violinistas e Marta, violoncelista. Pequeno Edison: comédico. Ébano: dançarino. Rafael Lemos: violinista. Diamantina: atriz (filha dos atores Armando Duval e Júlia Santos). Iná Vaz: pianista, desde os quatro anos. Ventania: dançarino. Nair Pantano Hernandez: pianista erudita do Instituto Nacional de Música. Eunice Marques: atriz de comédia. Maria Amélia: bailarina. Arnaldo Marchesotti: pianista erudito, deficiente visual, do Instituto Nacional de Música. Ivone Ribeiro: tocava peças eruditas no violão. Juçara: dançarina. Ester Little: dançarina.

performance do erudito de *Tosca* e *La Bohème* ao popular de monólogos como *Mulatas cor-de-burro-quando-foge*, na Companhia Negra de Revistas. Apesar das investidas de Melo Matos Jaime Silva e Manuel Gonçalves conseguiram driblá-lo, continuando a lucrar às custas do menino e somando-se a uma campanha contra o juiz, empreendida pelo teatro de revistas e pela imprensa (BARROS, 2005). No início de maio de 1928, o *Teatro Recreio* faria uma sátira de Melo Matos, com a peça *O Melo das crianças*. Em 1931, quando o referido juiz tentou retirar Ester Little do palco, causando uma reação da imprensa, o jornal *Progresso*, formado por negros, daria outra dimensão ao episódio. O periódico revelava a exploração da dançarina negra, mas também ironizava aquilo que viam como hipocrisia de Melo Matos. É o que sugere o artigo *Sob os chicotes de feitores*:

Deixe, pois, o Dr. Melo Matos, a pretinha dançar. Se os seus escrúpulos de magistrado, consciencioso e refletido procedem da circunstância de viverem à custa da pequenina dançarina os parentes que a acompanham, lembre-se de que o seu pai, e o meu, para viver, fizeram dançar o preto debaixo do chicote dos feitores, e nem por isso se sentiram desonrados. O Brasil viveu três séculos comendo o pirão com o suor do rosto, ou de outra parte dos antepassados de Little Ester, e nunca viveu tão contente nem tão feliz (CAMPOS apud BARROS, op. cit., p. 267)⁶⁰.

Fato é que, apesar de alguns reconhecerem o ranço escravocrata no uso exploratório das crianças, com versos como “A morte é negra/ é mais negra do que eu” (apud CABRAL, 2007, p. 37), as apresentações e a fama do Pequeno Otelo cresciam na mesma proporção. Outro jovem precoce faria a seguinte avaliação da Companhia Negra de Revistas: “seus atores, egoisticamente, deram-lhe uma diminutíssima razão de graça e de humorismo”. Destacava, entretanto, o artista-mirim: “o sucesso do dia foi o negrinho Otelo. De uma precocidade admirável, dono de uma voz agradável e educada, tendo sempre brincado nos seus menores movimentos, uma comicidade adorável, ele sacudia a plateia, toda vez que representava, em contínuas e estridentes gargalhadas”

⁶⁰ Humberto Campos, *Sob os chicotes dos feitores*, *Progresso*, 31/07/1931 apud Barros p. 267. Tenho dúvidas de que esse artigo tenha saído no *Progresso*, jornal que integrou aquilo que se chama a *Imprensa Negra* de São Paulo, como afirma Barros. Em primeiro lugar, o autor do artigo se autor refere como descendente de senhores. Segundo, pelo teor do artigo. Se assim o for, é pela interpretação irônica que leio essa crítica de um jornal que afirmava: “É com este raciocínio que a imprensa negra, mesmo expondo exemplos de forma individualizada, apela para o grupo negro [...] tem de coligar todas as forças de sua alma de seu coração, e de sua inteligência, no sentido de aperceber-se dos patrimônios superiores que alcadoram a personalidade humana e determina-se numa labareda de fé e de energia a exigir, dentro do Brasil, os direitos que as leis que não lhes negaram mas que o feito moral e espiritual do Brasil lhes recusa poeticamente por um vil preconceito contra uma raça a que o Brasil deve a sua formação como povo e raça mas a que ele tudo nega porque são negros” (*Progresso* 15/11/1931 apud FERRARA, 1986, p.123).

(RODRIGUES, 1927 apud BARROS, 2005, p.205)⁶¹. Tratava-se de Nelson Rodrigues que, aos 15 anos, já escrevia críticas de teatro para o jornal *A Manhã*, dividindo a coluna com seu irmão Mário Filho.

No cartaz do *Teatro República*, de “pequeno”, ele passaria a ser apresentado como “Grande Otelo”, com direito a dois quadros exclusivos para si, intitulados com seu nome. Também aparecia em outros números da peça, que somava 22 quadros. Em 10 de março de 1927, Otelo seria promovido ao papel de *compère*, o principal personagem do *Teatro de Revistas*, que tinha a função de articular todos os quadros por meio de suas sacadas cômicas⁶². Depois do sucesso na capital federal, a *Companhia Negra de Revistas* preparou as malas em direção a Petrópolis. Enquanto os artistas descansavam ou faziam pontas em outras peças, Jaime Silva escalou o Pequeno Otelo no Cine-Teatro Central, com a seguinte chamada: “No palco – êxito colossal – Grande Otelo: o menino prodígio, o artista mais pequeno do mundo – Recitativos – Monólogos – Canções em vários idiomas – Assombro! Prodígio! Ver para crer!”.

“Assombro”, “prodígio”, “êxito colossal”, contrapostos a “o artista mais pequeno do mundo”, ou ainda “Salve Otelo [...] prodigiosa aberração da inteligência!” (apud CABRAL, 2007, p.41) eram os termos utilizados para retratar não apenas Otelo, mas a quantidade significativa de artistas-mirins que pulularam nesse período. A ênfase nesses pequenos artistas, para além de uma disputa entre as companhias de teatro ávidas por público, fazia parte de todo um processo desencadeado na *Belle Époque*, que ganhou foros privilegiados no campo cultural para a expressão daquilo que o historiador Nicolau Sevcenko chamou de “corporeidade extra-humana” (1992)⁶³.

Esse fenômeno dizia respeito a diversões que recarregavam “as energias, tonificando os nervos, exercitando os músculos, estimulando os sentidos” do público (Idem, ibidem, p.33). Estímulo perceptivo, que tomava dimensões ainda mais sobre-humanas quando pequenos corpos exibiam habilidades virtuosísticas de adultos, quer dedilhando Beethoven, Liszt, Chopin, Villa-Lobos no piano, violino e violão com desenvoltura, quer entoando óperas, canções e monólogos com temas interditos para menores, ou ainda dançando em ritmos sincopados, girando e saltando freneticamente,

⁶¹ RODRIGUES, Nelson, *A Manhã*, 9/03/1927.

⁶² Sobre a função do *compère*, ver GOMES, op. cit. e DOURADO, op. cit..

⁶³ Definição de Nicolau Sevcenko, que analisou esse processo: “A emergência das grandes metrópoles e seu vórtice de efeitos desorientadores, suas múltiplas faces incongruentes, seus ritmos desconexos, sua escalada extra-humana e seu tempo e espaço fragmentários, sua concentração de tensões, dissiparam as bases de uma cultura de referências estáveis e contínuas”. Movimento que se espalhou em escala jamais vista após o impacto da Primeira Guerra Mundial (SEVCENKO, 1992, p.32).

arremessando braços, pernas e cabeça para os mais diferentes ângulos, como no *charleston*. Tais eram as formas de lazer que faziam o público se deleitar entre risos e movimentos corporais na mesma cadência da realidade multifária, cujos efeitos desnorteadores e disparatados se intensificavam pelo processo de modernização em marcha nas metrópoles brasileiras, como o Rio de Janeiro e São Paulo (id., ibid.). Paradoxalmente, a população marginalizada em todo esse processo de metropolização⁶⁴ era aquela que fornecia aos espetáculos e ao mundo do entretenimento, nos anos 1920, os principais estilos de música e dança, como maxixe, samba, gafieira, jazz, foxtrote e *charleston*.

A incorporação de composições, performances e bailados de inspiração afro-brasileiras é fruto de um processo internacional que Antônio Sérgio Guimarães chamou de “modernidades negras” (2003), iniciado com as abolições da escravidão e que ganharia contornos decisivos em sua formação nos anos 1920. Segundo o sociólogo, haveria três modelos na conformação da modernidade negra nessa época: “o padrão latino-americano das ex-colônias portuguesa e espanholas; o padrão norte-americano, das ex-colônias inglesas na América e no Caribe; e o padrão antilhano francês” (Idem, ibidem, p.10).

Em Paris, o movimento havia sido iniciado pelas vanguardas artísticas, como o cubismo e o surrealismo, e exprimia um descrédito frente aos ditames da civilização que levava à destruição em massa, na Primeira Guerra Mundial. Como descreve Nicolau Sevcenko (1992), foi acompanhando o sucesso do maxixe, *charleston* e jazz na Cidade Luz que intelectuais, artistas e turistas brasileiros e norte-americanos visualizaram, ainda que com sensações diferentes, uma transformação sem precedentes: aquilo que era visto em seus países como uma mácula do atraso virava símbolo de modernidade. A imagem mais acabada desse processo estava na própria “trajetória de uma obscura dançarina negra de cabaré, proibida de se apresentar em teatros de brancos, malsinada e repudiada no seu país, chamada [...] Josephine Baker, que atravessou o oceano para se tornar, do dia para a noite [...] a ‘Rainha de Paris’” (id., ibid., 279), durante toda a década de 1920, inclusive com apresentações no Brasil. Foi assistindo à *Revue Nègre* de Baker que João Candido, o já mencionado De Chocolate, e Jaime Silva resolveram criar a *Companhia Negra de Revistas*, abrindo portas para o Pequeno Otelô.

⁶⁴ É importante lembrar que tal população reagiu fortemente, com protestos, greves e mobilizações contra esse processo de urbanização e repressão do governo republicano (GOMES e ABREU, 2009; GUIMARÃES, 2011; SEVCENKO, 2010).

Se, na França, a “modernidade negra” vinha de encontro às ideias de civilização, no Brasil, onde o largo contingente de afro-brasileiros em situação de extrema pobreza era questão sensível para nossas elites, tais manifestações de artistas negros mesclavam sinais invertidos. Por um lado, estavam afinadas com os símbolos das vogas dos países centrais, apontando para uma saída diversa dos modelos anglo-saxão e francófono, na medida em que incorporavam tal população a discursos sobre uma identidade brasileira mestiça. Como define Guimarães: “A modernidade negra [...] será, pois, em grande parte confundida e subsumida à modernidade nacional” (2003, p. 51). Por outro lado, tal inclusão em meio à nacionalidade brasileira não deixaria de vir acompanhada de ressentimentos, preconceitos e exclusão, expressos em uma representação restrita dessa população, seja pela via cômica, seja pela dramática – pautada pela elevação de mártires (BARROS, 2005)⁶⁵ –, seja por uma visada utópica na eleição de prodígios. Não me parece exagerado afirmar que era por meio dessas lentes que Pequeno Otelo podia ser visto, ora como gênio, tal qual Mozart, ora como um personagem risível. Mediante tal dupla atribuição, Grande Otelo interpretava monólogos que cristalizavam em seus gestos, fisionomias e dicção os anseios de um público no limiar de temporalidades dessemelhantes: um presente em que os passos para frente ainda faziam soar os grilhões de um recente passado escravocrata.

De Petrópolis, Pequeno Otelo acompanhou a *Companhia Negra* para Pernambuco e Bahia, de onde rumariam ao Rio Grande do Sul e Argentina. Entretanto, tiveram de fazer uma parada no Rio de Janeiro. Foi quando Manuel Gonçalves chegou para buscar Otelo, para com ele voltar a São Paulo. Conta o ator que o pai adotivo queria levá-lo com a família para a Itália, onde Abigail pretendia aprimorar estudos em canto lírico. Dessa vez, Otelo foi obrigado a acompanhá-los; no entanto, antes de embarcarem para a Europa, fugiu mais uma vez. O ator viu a rua como única opção, preferível a ficar com os Gonçalves. Tal fato evidencia uma relação insustentável entre ele e essa família, ainda mais após ter experimentado os píncaros do sucesso. Os lucros que propiciou à *Companhia Negra de Revistas* não ficaram com ele; provavelmente, foram repartidos entre Jaime Silva e Manuel Gonçalves.

⁶⁵ Nessa época, houve um grande movimento pela construção de um monumento à Mãe Preta, vista como mártir por uns e, por outros, como elemento necessário para o branqueamento. (Cf. BARROS, op. cit.)

De Otelo Gonçalves a Sebastião Bernardes de Souza Prata – para os íntimos, Otelo Queiroz

Foi nas ruas e calçadas de São Paulo que Otelo passou a perambular e dormir, após sua última fuga, voltando ao anonimato e trabalhando como jornaleiro e engraxate (OTELO, 1941). Quando não tinha dinheiro para se alimentar, batia na porta das casas e cantava em troca de um prato de comida. Não demorou para que o Juizado de Menores o colocasse num abrigo, no bairro do Paraíso. Ele relembra que passou a ganhar simpatia dos funcionários e do juiz do abrigo depois de começar a pôr em prática o aprendizado de cantor e ator. O juiz, acreditando que Otelo podia seguir carreira artística, convenceu seu amigo, o advogado Antônio de Queiroz, a fazer uma visita para conhecer as crianças. Afinal, fazia tempo que sua esposa, Maria Eugênia Fernandes Queiroz, buscava uma menina para ajudá-la nos serviços de casa. O casal e o filho Moisés se encantaram com as danças, sapateados, poesias, músicas regionais e trechos de óperas que Otelo cantou e dançou. Maria Eugênia era pianista e poetisa, e viu no menino uma companhia para seu *hobby* artístico – deixando de lado a ideia de uma ajudante para o lar. Já Moisés enxergou nele um amigo de sua idade para brincar. Estamos em meados de 1927, quando Otelo tinha por volta de dez anos.

Quando cheguei na minha nova moradia, um palacete formidável na rua Dona Veridiana, fiquei deslumbrado. [...] Meus novos tutores foram bondosos para comigo. [...] Estranhei a princípio. Tanto carinho; tanta dedicação! [...] aí passei a viver a minha verdadeira infância.

Rememorou Otelo em sua entrevista para a revista *Diretrizes*. Em todos os depoimentos que deu sobre esse período, Otelo diz guardar “doces lembranças”: não há menção a surras, fugas e trabalhos forçados, como nas falas em relação aos Freitas e aos Gonçalves. “Em pouco, esquecia-me do passado. Fiquei um menino rico, igualzinho aos outros meninos ricos” (idem, *ibidem*). A vida em um dos bairros mais nobres de São Paulo era algo diverso das vivências da maioria da população negra, imigrante e operária da capital paulista, moradora de cortiços e pensões nos bairros da Barra Funda, Brás, Bexiga, Bom Retiro, Cambuci, Mooca e Pari, ou ainda em áreas que margeavam as linhas férreas de Santo André, São Bernardo e São Caetano (MARINS, 2008).

Otelo passou a estudar no Grupo Escolar do Arouche. Depois, por intermédio do capital social de seu padrinho, conseguiu uma vaga na tradicional Escola Normal

Caetano de Campos⁶⁶, na praça da República. Quando a família Queiroz mudou-se para a avenida Angélica, ele foi matriculado no Liceu Coração de Jesus, escola destinada aos filhos da elite paulistana⁶⁷, onde permaneceu até o terceiro ginasial⁶⁸. Conforme indicam as fontes, é neste último colégio que ele passa a assinar documentos oficiais como Sebastião Bernardes de Souza Prata (CABRAL, 2007). Entre a família e os colegas, ele começa a ser chamado de Otelio Queiroz.

Tendo fugido dos Gonçalves, é provável que ele tenha mudado de nome quando precisou de uma nova documentação do Juizado de Menores e passou a ser tutorado pela nova família. Do nome de batismo, Sebastião Bernardo da Costa, ele manteria apenas a primeira designação. Ao reinventar a identidade, explicava que tirou o “da Costa” porque o via como uma marca da origem escrava: o herdara da bisavó paterna, trazida do litoral africano. Trocaria para “Bernardes” como uma forma de homenagear o ex-presidente, Arthur Bernardes (1922-1926), aludindo ao seu costume de dedicar monólogos a personalidades políticas na *Companhia Negra de Revistas*. Não manteria o “Gonçalves”, mas buscaria retomar o elo com os pais de sangue por meio do “Souza”, de sua mãe, e “Prata”, sobrenome da família à qual o pai era agregado. Como se vê, o nome afirmava diversas origens, assim como segredava outras.

No Liceu Coração de Jesus, havia, além dele, outro aluno negro (CABRAL, 2007). Se ambos experimentavam oportunidades bem diversas da maioria da população, nem por isso Otelio deixava de enfrentar os estigmas associados aos negros. Em diversas ocasiões, ele tinha de reagir com murros ao preconceito de alguns colegas, que o chamavam de “negro fedido”. No entanto, talvez para abrandar a experiência de discriminação, o ator buscava lembrar em seus depoimentos que, após os deferimentos verbais e corporais, ele e outros alunos faziam as pazes e dividiam a merenda (OTELLO, 1988a).

⁶⁶ Foi a primeira escola normal de São Paulo, fundada em 1846. Membros da elite e da classe média paulista, como Sérgio Buarque de Holanda, Francisco Matarazzo e Mário de Andrade, entre outros, estudaram lá.

⁶⁷ Por lá passaram Monteiro Lobato e Sérgio Cardoso.

⁶⁸ Equivalente ao que seria hoje a 7ª série.

Fig. 4: O único negro no time de futebol do Liceu Coração de Jesus (Funarte)

Na escola, além de jogar no time de futebol, o artista apresentava-se também no teatro. No dia 27 de maio de 1930, a *Gazeta* do colégio divulgou o sucesso de *Otelo*:

Todos foram unânimes em afirmar que jamais houve assistência tão numerosa em nosso teatro. Todo o programa foi desempenhado com raro brilho e perfeição, sendo que alguns números formaram como as partes mais salientes da noite. [...] O diálogo turco-caipira de Nilton Rosa e *Otelo*, ambos da divisão de menores, provocou fartos aplausos e risos de contentamento. Eram dois petizes que se exibiam que, sendo *opostos na cor*, o eram também na linguagem que manifestavam. [...] O *Otelo* novamente apareceu. Aí vem o *Otelo*, e veio realmente o homem de dois palmos, *quase a escurecer o teatro*, se não fosse a feérica iluminação que possui. *Compensou, porém*, fazendo todos rir e passar momentos de alegria (Apud Sérgio Cabral op. cit. p.51, grifos meus).

Não é de se estranhar que os colegas de *Otelo* o insultassem, visto que o próprio redator do jornal do Liceu mostrava claro preconceito ao fazer pilhéria com a cor do artista: o talento “compensou” o fato de “quase escurecer o teatro”. Como o trecho nos possibilita inferir, a primeira cena em que *Otelo* apareceu discorria comicamente sobre temas recorrentes do humor paulista, como mencionado acima; destacava a composição étnica como fator do riso, com o personagem do caipira, na pele de *Otelo*, e do imigrante, na de Nilton Rosa, revelando o quão disseminado era esse tipo de paródia no período.

Ao que tudo indica, a relação de Otelo com os Queiroz era muito boa. Ele lembrava com zelo do padrinho, da madrinha, de Moisés e dos irmãos mais velhos – a essa altura, todos universitários, com quem gostava de conversar: Mário, Oscar e Antônio, sendo que este último daria o nome de Otelo a um de seus filhos. No único retrato de família a que teve acesso, ele está sentado ao centro, junto com Moisés e entre duas meninas (figura 5). Não no canto, quase no limite do enquadramento, como se poderia esperar de um agregado.

Fig. 5: Com a família Queiroz.

Nas recepções da madrinha para amigos e parentes, aos fins de semana, ela tocava piano e declamava poesias, enquanto Otelo apresentava seus dotes artísticos. Por meio de Maria Eugênia, criaria gosto pela poesia. Em seu próprio livro de poemas, *Bom dia, manhã*, publicado ao fim da vida, é dela a epígrafe: “O homem se esbate e se estorce na ânsia de enriquecer” (OTELO, 1993). Ela também o ensinaria quatro lições que, segundo ele, o ajudariam a suplantar o preconceito: “o racismo consegui superar, seguindo conselhos de minha madrinha: use sempre a educação que você recebeu [...]; tome phimatozan para garantir os pulmões [...] passe alvaidade e álcool debaixo do braço, é formidável para tirar o cheiro de suor [...]; tome limonada com bicarbonato para curar pileque” (OTELO, 1967b). Seu padrinho reconhecia o talento artístico no menino, mas queria que Otelo se tornasse advogado como ele.

Apesar do acolhimento da família, Otelo dá indícios, em seus depoimentos, de alguns distanciamentos e incomunicabilidades. Além da escola, passava parte do seu

tempo brincando com Moisés, assim como na cozinha, a contragosto da cozinheira da família, “Betica”, que era branca. Dizia ele que gostava de observar como ela cozinava, tendo aprendido a fazer alguns pratos. Mas talvez se sentisse de alguma maneira mais à vontade naquela parte da casa, reservada aos empregados⁶⁹. Esse dado pode ser indicativo de uma distância social difícil de transpor, baseada no fenótipo, na ausência de laços de consanguinidade e no seu status de tutorado, e não de filho adotivo.

Nesse sentido, um episódio é ilustrativo. Certa vez, querendo comprar ioiô, pastel e vinho, resolveu vender os livros mais desgastados da biblioteca do padrinho num sebo, achando que ele não iria mais usá-los. Pegou, entretanto, justo a “primeira edição do Clóvis Beviláqua” (OTELO, 1987). Levou uma bronca do padrinho, que lhe disse: “você, para a cabeça que tem, segundo a teoria do Lombroso era um criminoso nato” (OTELO, 1980 apud SGANZERLA, 1980). Malgrado, a relação amistosa entre Otelô e seu tutor, num momento de conflito o racismo latente aflorava, evidenciando a distância do jovem negro em relação aos Queiroz. Depois do episódio, o padrinho tirou Otelô do regime de externato, matriculando-o no internato do mesmo Liceu (CABRAL, op. cit.). Sempre que Grande Otelô relembra essa história, usava-a para reafirmar sua *persona memorialística* de malandro. Às vezes, amenizava o caso, rememorando a frase de Moisés: “*Niger, sed sapiens*”. Se a frase exprime uma visão preconceituosa, sugerindo que a sabedoria não é natural aos negros, Otelô preferia vê-la como um indício de sua aceitação naquela família.

Com o Movimento Constitucionalista de 1932, Maria Eugênia compôs um hino, cantado por toda a família na Rádio Educadora. Otelô chamou atenção do diretor da estação, que o convidou para cantar num programa infantil, passando a ganhar um salário de oitenta mil réis por mês. Na emissora, Otelô atualiza-se, aprendendo a cantar com Nadja Silvino Neto alguns temas dos musicais hollywoodianos. Ao que parece, ele fica na Educadora até o início de 1934, período em que aprendeu três canções do filme *Footlight Parade*, de Busby Berkeley⁷⁰: *Honeymoon Hotel*, *By a waterfall* e *Shanghai-lil* (OTELO, 1967a; 1988).

Até o fim de 1933, Otelô dividiu as apresentações na rádio com o estudo no Liceu. Suas notas eram boas em matérias como inglês (80), educação física (70),

⁶⁹ As plantas arquitetônicas dos casarões de Higienópolis, Campos Elíseos e da avenida Paulista “que restaram do período evidenciam uma intensa especialização dos cômodos, estabelecendo uma gramática rígida para as atitudes privadas” (MARINS, op. cit. p.178). Acrescento que essas separações espaciais materializavam distanciamentos e aproximações afetivas e sociais dentro do âmbito familiar.

⁷⁰ Lançado no Brasil em 18 de dezembro de 1933, com o título *Belezas em revista*.

português (60) e também no francês, apesar de naquele ano ter ficado com “nota vermelha” nesta última matéria (CABRAL, op. cit.). No entanto, um zero em matemática impediu que passasse para o quarto ginásial. Diante do ocorrido, o padrinho se convenceria de que o destino do jovem Otelo, de 16 anos, era ser artista. Antônio Queiroz procurou então um tutor para orientá-lo, escolhendo para a função o empresário teatral Miguel Max.

Se Otelo imagina que, com Max, poderia voltar ao Rio de Janeiro, para seu desengano, as apresentações de seu novo tutor não iam além do interior paulista. Ao percebê-lo, o ator passou algum tempo procurando um tutor melhor, enquanto vivia numa pensão na avenida São João. É ali que faz amizade com um ex-combatente da Revolução Constitucionalista de 1932, Abdias do Nascimento (OTELO, 1983), que, em 1944, fundaria o Teatro Experimental do Negro (TEN).

Otelo procurou também o comissário de menores para pedir-lhe uma autorização a fim de ser liberado da obrigação da tutoria. Recebeu uma dica valiosa: no dia seguinte, a neta do juiz comemoraria seu aniversário. Otelo deveria chegar na hora da festa, oferecer suas apresentações e depois conversar com o magistrado. Dito e feito, conseguiu a tal autorização, que lhe permitiu seguir turnê na companhia de Zaíra Cavalcanti, uma das vedetes mais conhecidas da época (VENEZIANO, 2010). A dica do comissário, somada ao modo como seus ex-tutores agiam para conseguir benefícios – a bolsa de estudos que Abigail conseguiu com Carlos de Campos e a vaga que possibilitou a Otelo estudar na Escola Normal⁷¹ –, ensinariam o ator que a cordialidade⁷² e as relações pessoais eram uma estratégia comum para esquivar-se de certas regras, utilizadas tanto pelas elites, para manter-se no topo da pirâmide social, quanto pelas classes populares, para evadir-se dos intransigentes chamados da ordem (CANDIDO, 1993).

Antes de partir com a companhia de Zaíra Cavalcanti, Otelo tentou a sorte numa das mais famosas trupes do teatro de revista, em turnê em São Paulo: a Tró-ló-ló, comandada por Jardel Jércolis, onde Oscarito – com quem iria formar na década de 1940 a famosa dupla das chanchadas – já arrancava aplauso do público, sendo considerado um dos atores principais do elenco. Jardel e Oscarito reconheceriam Otelo

⁷¹ Como dá a entender Grande Otelo, Abigail conseguiu a bolsa pelas boas relações que Manuel Gonçalves mantinha com o presidente Carlos de Campos. Com relação à Escola Normal Caetano de Campos, sua matrícula foi conseguida pela influência de seu padrinho, uma vez que não era fácil entrar no colégio, ainda mais para negros (OTELO, 1967a; 1988a).

⁷² Utilizado na acepção de HOLLANDA (op. cit.)

pelo sucesso que ele havia feito na Companhia Negra de Revistas, mas, naquele momento, não havia lugar. Jardel lhe recomendou que voltasse depois da turnê paulista.

Seguiu então para o interior com Zaíra Cavalcanti, interpretando *Mimi*, uma valsa-canção gravada por Silvío Caldas (CABRAL, 2007). Mas a turnê foi sofrida para Otelo, pois ele se apaixonou pela vedete – segundo consta, carinhosa com todos outros homens do elenco, menos com ele (OTELO, 1975). Quando pararam em Itajobi, Otelo soube que a Tró-ló-ló de Jardel Jércolis estava em suas últimas apresentações em São Paulo. Assim, fugiu da trupe de Zaíra com a esperança de ser contratado na Tró-ló-ló.

De retorno, conversou com Jércolis⁷³, que aventou a possibilidade de levá-lo para a turnê no sul do Brasil e nas capitais do Uruguai e Argentina. Antes, Otelo teria de mostrar seus dotes artísticos num coquetel organizado pelo diretor. O ator conta como foi o desafio, interessante na medida em que revela a dificuldade de sua reinserção no teatro de revista:

Compareci com um *Smoking* que peguei emprestado. A calça era muito grande e o paletó muito curtinho. Foi quando Maria⁷⁴ passou por mim e perguntou: “Quem é esse negrinho?”. Responderam: “É o Pequeno Otelo. Ele é inteligente e foi até menino prodígio”. Ela disse: “Se foi menino prodígio, não vai dar mais nada”. Aquilo me chocou e me feriu. Tanto que quando entrei em cena para cantar uma música em inglês, *Don't Say Good Night*, não consegui cantar. Com lágrimas nos olhos, pedi que tocassem pela segunda vez. Cantei.

Otelo cantou outras três músicas – uma italiana, outra espanhola e uma brasileira –, além de um monólogo. Oscarito, que estava presente naquela ocasião, relembra que o ator não fez sucesso, “mas agradou bem” (CABRAL, op. cit.). De toda maneira, a apresentação foi suficiente para que ele acompanhasse a Tró-ló-ló, mas não como artista, apenas como “avisador” do elenco. Carregou malas, serviu café e lanche durante a ida da companhia para o Rio Grande do Sul. Recebia, em troca, comida, estadia, 300 mil réis e mais alguns trocados⁷⁵. Embora tivesse um repertório razoável de músicas e monólogos e certo aprendizado da dicção, pronúncia e gestual, tais qualidades eram

⁷³ Sérgio Cabral dá outra ordem aos acontecimentos, mas sigo aqui o modo registrado nos depoimentos de Grande Otelo no Serviço Nacional de Teatro (1975) e MIS (1988).

⁷⁴ Maria Irma, atriz casada com o ator Juan Daniels, mãe do hoje conhecido ator e diretor Daniel Filho. Após o episódio, conforme narra Grande Otelo, ele virou um grande amigo do casal.

⁷⁵ Seu salário era equivalente ao salário mínimo de trocadores de ônibus (hoje conhecidos como cobradores), que era de 250 mil réis. A título de comparação, os motoristas recebiam o salário mínimo de 500 mil réis, como estipularia o sindicato dos trabalhadores em transportes terrestres, em junho de 1935. Ver *Jornal do Brasil*, 15/06/1935, “Operariado”. Otelo considerava seu salário baixo, pois a caixa de cigarro na época custava 800 réis (OTELO, 1967b).

consideradas como o mínimo desejável para um artista de 16 anos. Contrapesava, ainda, sua ausência de capital social (um tutor para lhe respaldar) e econômico (vestuário, como o *smoking*), capazes de amenizar as fronteiras impostas aos artistas de pele mais escura e as associações pejorativas que se faziam sobre ela⁷⁶.

Apenas conseguiu uma ponta na peça quando desobedeceu as hierarquias da companhia e cantou por conta própria na Confeitaria Colombo, no centro de Porto Alegre. Acompanhado pelo pianista da trupe, Paulo Coelho, Otelo colocou em prática seus conhecimentos musicais, chamando a atenção do público presente. Sendo contratado da Tró-ló-ló, Otelo só podia se apresentar mediante autorização de Jardel Jércolis (OTELO, 1941). Depois disso, foi quase mandado embora, sendo poupado por algumas amizades que havia feito dentro da trupe e por conta do prestígio que obteve na ocasião. Um espectador, proprietário de uma cadeia de roupas no Rio Grande do Sul, deu-lhe um paletó de presente, que Otelo passaria a utilizar em suas apresentações.

Acertando as farpas com Jércolis, Otelo ganhou a chance de fazer um *duo* com Nair Faria, cantando *Guarda essa arma*, de Ataulfo Alves. Não faria, porém, sucesso, pois mal sabia cantar samba carioca. É digno de nota que, embora tenha sido escalado para o palco, não pôde estar junto com seus colegas no salão de jantar de um hotel de Pelotas, uma vez que os negros eram proibidos de sentar-se à mesa naquele local. Foi, pois, obrigado a comer no quarto⁷⁷.

Depois da turnê em Montevideu e Buenos Aires, o grupo desembarcou no Rio de Janeiro durante o carnaval de março de 1935, ano de lançamento da marchinha “Cidade maravilhosa”. Otelo aproveitaria para vender serpentinas a 2.500 réis para complementar a renda e deleitar-se pela primeira vez nos blocos cariocas.

De Otelo Queiroz a *The Great Othello*

A companhia de Jardel Jércolis era uma das principais expoentes do teatro revista no Rio de Janeiro, responsável por modernizar o gênero com luxo, requinte e humor sutil, “sem se preocupar muito com a história e [com um diretor] muito atento ao

⁷⁶ Elementos essenciais para o negro se inserir no mundo dos brancos conforme analisa Oracy Nogueira: “se o indivíduo de cor contrabalançar a desvantagem da cor por uma superioridade inegável, em inteligência ou instrução, em educação, profissão e condição econômica, ou se for hábil, ambicioso e perseverante, poderá levar o clube a lhe dar acesso, ‘abrindo-lhe uma exceção’, sem se obrigar a proceder da mesma forma para com outras pessoas com traços raciais equivalentes”(NOGUEIRA, 1985, p.79).

⁷⁷ Grande Otelo também abrandava esse acontecimento, dizendo que, apesar da discriminação, soube tirar proveito da situação: “Comi muito bem, pois não tinha consciência de nada e me bastava comer” (1978).

acabamento, à qualidade das cenas, ao prestígio dos atores, à beleza das coreografias e das mulheres” (VENEZIANO, 2010). O *Jornal do Brasil*, dez dias antes da reinauguração da temporada do grupo, começou a divulgar notícias quase que diariamente sobre a nova peça *Goal*, a primeira a ser transmitida pela estação PRE-2. Os destaques seriam Lódia Silva, Mesquitinha, Oscarito, Mari, Alba, Juan Daniels, Nair Farias, entre outros, além da “atração original – *The Great Othelo*” (*Jornal do Brasil*, 14/05/1935, p.19). A data da estreia foi adiada, com reformas no palco e na acústica do *Teatro João Caetano*. Preparava-se, então, a chegada da mais nova moda da *Broadway*: a cortina de cetim fulgurante dos Estados Unidos.

Ampliava-se, assim, a curiosidade em torno do espetáculo, seguida de outras notícias, nas quais *The great Othelo* foi mencionado duas vezes: a primeira, com direito a uma foto de corpo inteiro, vestido de *smoking*; a segunda, anunciando “The Great Otelô, a mais original atração, o artista negro que sabe se vestir como ninguém” (*Jornal do Brasil*, 21/05/1935, p.12 – ver figura 6). Além das notícias no *Jornal do Brasil*, o *Diário carioca* divulgava a fotografia do ator com a seguinte nota: “o preto Othelo, a novidade que a temporada Jardel vai representar no João Caetano” (*Diário carioca* 1935 apud BRITO, 2011).

Fig.: The Great Othelo, uma das originais atrações de “Goal”. *Jornal do Brasil*.

Jardel Jércolis, articulado com a imprensa e autoridades, buscava introduzir o novo ator ao público carioca – inclusive, o único negro da Tró-ló-ló, conforme destacavam as notícias à época. Embora na peça *Café Torrado*, da Companhia Negra de Revistas, um dos quadros já se chamasse “Grande Otelô”, Jardel Jércolis receberia a fama pelo denominativo. Ao que parece, ele conhecia o ator apenas como Pequeno

Otelo. Desse modo, inspirado no filme *The Great Gabo*, ele o apelidou *The Great Othelo* (OTELO, 1983)⁷⁸. O ator interpretaria na peça um negro americano do Harlem, que entrava em cena falando em inglês. Nair Faria, que contracenava com ele, dizia: “Não vem de americano prá cima de mim, que eu te estranho. Vou prová que tu és brasileiro e do bom. Maestro, sapeca um samba daqueles com molho cá de casa, que eu quero botá esse negro à prova de fogo” (JÉRCOLIS apud BRITO, 2011, p. 96-97). Ao cantar o samba, Otelo ia tirando a casaca e por baixo dela se via uma camisa listrada, bem ao estilo dos sambistas do morro.

Apesar dos anúncios, Otelo não fez o sucesso esperado para aquele show o qual recebeu um público ilustre, com a presença dos ministros da Justiça, da Aviação e do Trabalho, entre outras autoridades. Em todas as reportagens e críticas publicadas durante as cem apresentações do espetáculo, não houve nenhuma menção elogiosa ao ator⁷⁹. Os grandes destaques seriam Lódia Silva, “a vedete”; Mesquitinha, “o maior ator do gênero”; Oscarito, “o impagável cômico patricio”; e Nair Faria, “jovial atriz” que já vinha ganhando aplausos por suas interpretações de samba (*Jornal do Brasil*, 19/06/1935). O pouco sucesso do número recaía sobre Otelo. O ator explicaria que não conseguiu maior reação do público porque, apesar de estar há dois meses no Rio de Janeiro, ainda não era um exímio dançarino de samba, tampouco sabia cantá-lo no sotaque característico carioca (OTELO, 1967).

Para uma plateia que, desde a década de 1920, passaria por um processo crescente de ver e ouvir sambas entoados por negros, assistir Otelo atuar de modo embaraçado era, no mínimo, um sinal de desleixo e, pior, de pouco talento. O ator teria de readequar e incorporar novas representações, em sintonia com as vogas do teatro de revistas, das emissoras de rádio e do cinema, que passavam a negociar e exprimir, não sem tensões e ironias, o nacionalismo do Estado varguista. Visando uma plataforma política em nome das massas urbanas, a ditadura Vargas converteu práticas culturais associadas aos negros em símbolos oficiais de uma “comunidade imaginada” brasileira (ANDERSON, 2008): entre elas, destacam-se a feijoada, o carnaval, o samba (SANDRONI, 2001; FRY, 2005; CANDIDO, 2006; VIANNA, 2007) e a capoeira (VIDOR, 1999). No futebol, dá-se a profissionalização dos jogadores negros (SCHWARCZ, 1998). Como analisam Rita do Amaral e Vagner Gonçalves da Silva, a

⁷⁸ *The Great Gabo* (1929) é um filme de James Cruze, onde Erich von Stroheim interpreta Gabo, um artista excêntrico que conversa com seu ventríloquo.

⁷⁹ Ver *Jornal do Brasil*, de 31/05/1935 até 4/07/1935.

Bahia, a baiana e as filhas de santo do candomblé ganharam estilizações nas letras de samba, emissoras de rádio, cinema 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?*” (2006, p.200). A oficialização desencadeou dois processos: por um lado, essas eram (e continuariam sendo) práticas recriminadas pelo Estado e por certos segmentos sociais; por outro, ampliavam-se os espaços de convivência entre diferentes classes.

Segundo Lilia Schwarcz, em todo processo de nacionalização de símbolos, dá-se uma seleção e idealização de “um ‘povo’ que se constitui a partir da supressão das pluralidades” (op. cit., p. 193). Não bastava cantar samba e pular carnaval de modo idiossincrático. Nos palcos, era necessário interpretá-lo de maneira convincente. Ao menos no campo do entretenimento carioca, isso significava incorporar todos os trejeitos e a fala do que se imaginava ser o malandro do morro, abafando outras formas existentes. O fato de Grande Otelo ser negro, em vez de ajudar pela frequente naturalização entre o samba e seu grupo racial, tornava ainda mais dissonante seu sotaque paulista e a falta de gingado. Os solilóquios, as canções e as árias aprendidas na infância tinham pouco valor de troca quando entoados por um adulto e ante as novas modas que dominavam o campo do teatro de revista. Enquanto não aprendia a tornar-se aquilo que imaginava ser o negro carioca, restava a Otelo cantar jazz e *foxtrote* e dançar o *charleston*, dando vazão ao imaginário brasileiro do afro-americano.

O lugar de Otelo na base da estrutura piramidal do elenco não se deve apenas a uma inabilidade ou ao desconhecimento sobre os novos elementos de sucesso nesse campo, mas ao fato de estar restrito a papéis que os produtores brancos definiam para os artistas negros. Em outras palavras, a inclusão do negro no imaginário nacional não deixava de vir acompanhada de algo que eu chamo de *discriminação por contraprestação*: incluía-se o negro em certos espaços, mas tal movimento implicava numa reconfiguração das posições em jogo, articulando novas hierarquias e restrições. Instaura-se assim um mecanismo de discriminação racial que, a cada concessão dada ao negro, exige o pagamento de prestações em contrapartida. No entanto, à medida que a abertura de um espaço reduzido envolve uma conformidade com a ausência de outros tantos, essa taxa de câmbio parece ser sempre desfavorável ao grupo discriminado. Produzem-se novas formas de preconceito, prorrogando-se o hiato entre brancos e negros, como ficará mais claro no decorrer desta tese.

Depois do êxito de *Goal*, Jércolis estreia a peça *Carioca* (1935). Nas reportagens de promoção prévia do espetáculo, Sebastião Prata seria anunciado como “O Grande Otelo”, mas dessa vez a trupe apostaria num papel com características dramáticas para ele. Entretanto, não deixaria de insistir na associação entre a cor da pele do ator e o estilo musical em voga. A começar pelo nome de seu personagem, Samba, “o preto que tinha a alma branca” (Jornal do Brasil, 4/07/1935). Gêisa Bôscoli, o autor de *Carioca*, escreveu aos leitores do mesmo jornal, comentando a singularidade da nova atração: “é uma revista diferente das que estamos acostumados a ver, porque, tendo enredo, obriga o espectador a se interessar pelo desenrolar do espetáculo [...] porque obedece ao molde dos mais modernos espetáculos europeus” (Jornal do Brasil, 5/07/1935, p. 12). Os atores principais ainda eram aqueles que estavam no topo do elenco: Lódia Silva e Mesquitinha, entre outros artistas, como Oscarito, mas o autor daria um destaque especial a Otelo – “A grande revelação da noite, creio, será Otelo [...] papel de grande responsabilidade também”.

Havia grande expectativa na apresentação do ator, ao menos para quem acompanhou os ensaios. Mesquitinha, primeiro artista e diretor da peça, além de confiar esse papel a Grande Otelo, o ensaiou de 3 a 4 horas para interpretar um texto com expressão de tristeza e mágoa, que custou a sair: “pigmento, sempre o pigmento”, como relembriaria anos depois Grande Otelo (1975 e 1988a). Conforme mencionado na introdução deste capítulo, o ator enfatizaria nesse episódio o cuidado que Mesquitinha tivera com ele. Entretanto, interpelado pela atriz Jacyra Silva, que vira na dificuldade de Otelo em exprimir tais palavras uma “mágoa”, uma “dor”, ele amenizava: “era uma frase, *era uma expressão...*”.

Vejamos com mais cuidado esse acontecimento, a partir do próprio roteiro da peça. Otelo (Samba) interpretava um funcionário de hotel, de baixo escalão. No decorrer do enredo, acabava se apaixonando por uma das hóspedes, Adriana, interpretada pela primeira atriz Lódia Silva – loura e branca (cf. *Jornal do Brasil*, 17/07/1935). Além de esnobá-lo com um tom de blague – “Ora, olha a audácia do negrinho” (OTELO, 1975) –, ao fim da peça Adriana casaria com Paulo (Mesquitinha), o *mâitre* do hotel e amigo de Samba. O diálogo é interessante, ao sinalizar a maneira como as relações raciais eram abordadas nessa obra:

Samba: Ah, Maître, esta minha cútis é que estraga tudo! Se não fosse o pigmento... esta lusitana não escapava, porque é verdadeiramente o tipo do tipo que eu gosto.

Paulo: Tu não te enxergas? Então pensas que há alguém capaz de te dar confiança?

Samba: (suspirando) Agora é que o senhor disse tudo! De que vale a minha opinião sobre assuntos sentimentais, se eu não posso ser compreendido pelos que não são da minha cor? De que vale? (suspirando) Pobre do negro que nasce inteligente como eu!

Paulo: Tu?

Samba: Sim, eu... (sem convicção) se eu não tivesse talento, seria incapaz de compreender a única coisa que me separa de todas as pequenas, a única coisa que me aparta de todas as belezas da vida, de todo prazer de viver, a única coisa que afasta, que me impede, que me proíbe... é a cor! O pigmento! Para um preto inteligente, não houve, nem poderá haver nunca um 13 de maio. (chorando) Eu sou um eterno escravo da vida.

Paulo: (reanimando) Deixa de bobagens, Samba. Agora mais do que nunca, reconheço e proclamarei a tua inteligência. E a prova é que ainda hei de fazer-te meu substituto! (Abraça-o a parte) Não é que este pequeno me fez pensar uma coisa terrível? Imaginem que brincadeira... se eu, por descuido, tivesse nascido preto... (noutro tom) bem... basta de filosofia, ao serviço.

Samba: Tem razão, Maître. “*Primo vivere deide filosofare*” (BÓSCOLI apud BRITO, op. cit).

O diálogo é característico do modo como esse tema era empregado no teatro de revista: uma versão do *preconceito por contraprestação*, em que, para denunciar a discriminação racial, era necessário ao mesmo tempo repor, em tom de pilhéria, uma série de outros preconceitos. Samba era inteligente e talvez por isso, na visão dos autores brancos da peça, era diferente de outros negros, daí o epíteto “o preto de alma branca”. Podemos pensar ainda na frase de Paulo que, após abraçar Samba, diz: “Imaginem que brincadeira... se eu, por descuido, tivesse nascido preto”.

Retornando às memórias de Otelo, não há como negar que Mesquitinha de fato tenha sido seu mestre, como outras fontes a seguir revelam. No entanto, a interpretação da atriz Jacyra Silva também procede: a dificuldade de Otelo para dizer a palavra “pigmento” era sinal de “mágoa”, produto da interdição imposta pelo preconceito racial. Além disso, a baixa estatura reforçava em suas cenas padrões negativos das taxonomias sociais de masculinidade e sexualidade – vez que na peça de ficção, assim como ocorrera em sua vida, não seria dada tal opção a seu personagem negro. De fato, a presença temática das relações interracialias nos filmes impunha questões de difícil tratamento ao ator. O tema foi recorrente em suas entrevistas e, nas respostas, Otelo buscava suavizar a discriminação, dizendo: “sempre tive a mulher branca que eu quis” (1973). Entretanto, não formalizou matrimônio com mulheres do grupo racial oposto.

Carioca seria aclamada como “a mais brilhante iniciativa de nosso teatro” (Jornal do Brasil, 9/07/1935), chegando a mais de 50 apresentações e cobrindo todo o mês de julho. Entretanto, nas mais de 20 notícias sobre o espetáculo, os destaques eram Lódia Silva, Mesquitinha, Oscarito e Juan Daniels. Otelo não receberia nenhum elogio,

fora aqueles que se dirigiam a todo o elenco, como “portaram-se de acordo com as exigências da peça, produzindo trabalho honesto e de agrado geral” (*Jornal do Brasil*, 6/07/1935)⁸⁰. Quando a peça comemorou cinquenta apresentações, o *Jornal do Brasil* destacaria “The Great Otelo, a atração original da temporada” (*Jornal do Brasil*, 23/07/1935), mas sem os adjetivos elogiosos reservados às principais atrações da Companhia.

A peça seguinte foi lançada em agosto. Dessa vez, a dupla Jardel Jércolis e Gêisa Boscoli apresentaria *Rio Follies*, uma sátira política sobre o funcionalismo público⁸¹, com composições de Noel Rosa, entre outros. Logo, a produção seria anunciada como “o melhor e mais engraçado espetáculo da cidade” (*Jornal do Brasil*, 7/08/1935). Grande Otelo se vestiria de sambista em um dos quadros, mas se destacaria como negro americano e cômico. Mário Nunes, que havia feito loas ao Pequeno Otelo, reconhece melhoras no ator:

A parte cômica está entregue a Mesquitinha e Oscarito Brenier, além de outros, como Pepito Romeu e Grande Otelo cuja colaboração é eficiente. Mesquitinha e Brenier fazem rir muito [...] um dos melhores cômicos da revista [...]. Grande Otelo faz progressos.

Em outra reportagem, ele seria elogiado: “esse [...] público [...] se entusiasma com o trabalho de Otelo, que nos apresenta um perfeito negro americano” (*Jornal do Brasil*, 3/08/1935). De qualquer maneira, seu destaque na peça não chegava perto dos de Mesquitinha e Oscarito.

⁸⁰ Ver *Jornal do Brasil*, durante o mês de julho de 1935.

⁸¹ Mesquitinha encarnava o funcionário público infeliz, tipo que fez em diversas peças. Ver *Jornal do Brasil*, 8/08/1935.

Fig. 7: No espetáculo Rio Follies, Grande Otelo no canto direito da foto. (fonte: BRITO, 2011)

A crítica comenta os progressos da aprendizagem teatral de Otelo desde que entrara para a companhia, mas também seu novo papel cômico. Tendo de substituir a falta de uma atriz, ele se travestiu de mulher, portando um vestido vermelho de bolas brancas e um laçarote com o mesmo motivo. Ao pisar no palco, causou tanto riso que se empolgou e fugiu do *script*, ganhando mais aplausos do que o cabeça de quadro, Oscarito⁸² – a essa altura, o terceiro ator mais cotado da companhia, sendo Otelo um dos últimos. Esse episódio lhe rendeu uma “tabela”, termo utilizado no teatro da época para se referir a uma advertência feita a um ator por não obedecer a estrutura hierárquica do elenco.

O teatro de revista seguia um arranjo que, por um lado, obedecia uma escala valorativa entre os artistas; por outro, abria espaço para o improviso⁸³. Geralmente sem

⁸² Ao contrário do que afirma Cabral (op. cit.), que essa cena foi realizada na peça *Carioca*, sem consentimento do elenco, pelas críticas no *Jornal do Brasil* e depoimentos entende-se que foi na terceira peça da temporada que Otelo interpretou uma mulher. Esse papel e a cena estavam prescritas no roteiro; apenas no decorrer da cena ele fugiu do script, como o próprio ator afirma (*Jornal da Tarde*, 1978; versões similares na *Revista Realidade* 1967 e MIS 1988).

⁸³ Sobre o improviso e o diálogo entre público e artistas no teatro de revista, ver (DOURADO 2005). Entretanto, aqui me distancio da autora, que embora dê diversos exemplos de improvisos nesse gênero, dá muita ênfase na liberdade do ator em improvisar, esquecendo o lastro social e histórico. A partir das pesquisas nas críticas de jornais e no próprio depoimento de Grande Otelo, penso que o improviso é um aprendizado, sendo mais apropriado falar em improviso estruturado, pois para fazer o imprevisto o humorista precisa estar numa posição hierárquica de destaque no elenco. Além disso, requer um conhecimento do artista para improvisar dentro dos limites morais do público, para não passar do humor à

enredo, com uma sequência intercalada de números musicais e cômicos sob um mesmo tema, tal gênero permitia improvisos provenientes do diálogo entre o artista e a plateia; mesmo interpretações inesperadas nas sketches e cortinas⁸⁴ obedeciam a posição de cada ator no interior da companhia. Tal estrutura era seguida na marcação dos artistas no palco e na forma de apresentá-los nos cartazes, influenciando até mesmo a disposição dos elogios nas reportagens da imprensa⁸⁵.

Fig. 8: A disposição dos atores no anúncio revela a hierarquia dentro do elenco: destaque para Lodia Silva e Mesquitinha, com Grande Oтелo entre os últimos nomes.

ofensa. Para tanto, o humorista precisa observar atentamente a composição do público (grupo social, gênero, etnia e geração) e, na tentativa e erro, encontrar o registro ideal para brincar com a plateia. Atividade que se assemelha ao improviso do jazz, no qual o solista precisa obedecer não apenas a tonalidade e o ritmo da música, mas também a sequência hierárquica dos solistas e número de compassos destinados a cada um. Ou seja, um aprendizado que requer anos de prática. Grande Oтелo seria um exímio improvisador, ganhando fama por isso, no teatro e no cinema, mas isso só será possível a partir do momento em que ele ascende na hierarquia do elenco ou quando trabalha com grupos teatrais e cinematográficos menos hierarquizados.

⁸⁴ A cortina era o momento em que o cômico entrava em cena enquanto o maquinista trocava o cenário. Em geral, esses números eram feitos em diálogo com a plateia, em que o humorista buscava alguém ou algum elemento do público para fazer uma sacada cômica, como explica Grande Oтелo (1975).

⁸⁵ Sobre o teatro de revista, ver *Técnica Teatral*, de Otávio Rangel, que foi ensaiador de uma série de peças de teatro de revistas: *Os Quindins de Yayá* (Rio de Janeiro – 1941); *Você Já Foi à Bahia?* (Rio de Janeiro – 1941); *Fora do Eixo* (Rio de Janeiro – 1942), que teve a participação de Oscarito e Muê Macho; e *Sim Senhor* (Rio de Janeiro – 1950), com Grande Oтелo.

Com tal perspectiva em mente, é possível entender melhor a posição de Otelo na companhia e o pouco êxito obtido por ele em seus primeiros meses de retorno aos palcos. As menções econômicas a seu nome na imprensa e sua ausência quase que completa dos cartazes não se comparam ao sucesso que obteve na Companhia Negra de Revistas, quando em poucos dias transformou-se no primeiro ator, aclamado como prodígio pelos críticos. Nesse novo contexto, o artista teve de aprender a interpretar de modo considerado condizente à sua idade e cor, pois já não era mais uma criança que sabia cantar e declamar em gestos precisos. Além disso, Otelo precisou se enquadrar à lógica da posição de cada ator dentro do elenco, bem como incorporar dicção, sonoridade e novas vogas que empolgavam a plateia carioca.

Levaria meses de aprendizado ao lado de Mesquitinha, Oscarito, Parlitos, Pepito e Jardel, entre outros membros do elenco, para que Otelo conseguisse o destaque almejado. O primeiro, como dito, era considerado seu grande mentor, não apenas porque tinha acreditado em seu potencial dramático, mas porque o ensinara a interpretar monólogos que modulavam expressões de tristeza e alegria. Entretanto, as dicas e lições nem sempre vinham de graça, e o próprio ator teve de lançar mão de estratégias para conseguir apoio entre os seus. Por exemplo, teve de omitir seu currículo de ex-aluno de tradicionais colégios da elite paulista, seus conhecimentos de inglês e francês, colocando-se no lugar esperado não apenas para o reiniciante na nova arte, mas também o negro numa sociedade hierarquizada pela gradação da cor. Assim, sempre que havia termos em inglês, francês ou em outras línguas no seu *script*, mesmo sabendo a pronúncia correta, Otelo pedia para os primeiros atores lhe ensinarem a exata acentuação⁸⁶. Desse modo, angariava amizade e apoio dos principais artistas do elenco, mormente de forma paternal – agenciamento este que se, por um lado, era um dos únicos caminhos para conseguir reconhecimento, por outro, não deixava de ser uma maneira de diminuí-lo, articulada à sua cor e estatura e a partir da omissão de sua própria história.

Em *De ponta a ponta* (1935) – última peça da temporada, de autoria de Jardel Jécolis e do humorista de rádio Jorge Murad –, Otelo continuaria a se destacar nos números norte-americanos, e não de samba: “São todos dignos de elogios, quer os de humorismo quer os de música [...] o samba bem brasileiro que é interpretado

⁸⁶ Depoimentos de Grande Otelo ao MIS-RJ, 1967 e 1988. Esta interpretação também foi extraída do diálogo entre Jacyra Silva e Grande Otelo, citado na introdução do presente capítulo.

magnificamente por Nair Farias, o tango, que na voz de Juan Daniels encontra o seu legítimo canto, o Fox com Otelo e ainda Juan Daniels” (*Jornal do Brasil*, 31/08/1935).

Em meados de setembro, a Companhia de Jardel embarca para Portugal e, depois, Espanha, “onde novamente [...] irá mostrar no exterior o grau de adiantamento de nosso teatro”, como anunciava o *Jornal do Brasil* (9/09/1935). Oscarito, em posição de proeminência no campo do teatro de revistas, tinha suficiente autonomia para poder ficar no Brasil e resolver questões de ordem pessoal, como o casamento com a atriz branca Margot Louro⁸⁷. Em outubro, ele e a nova esposa já estavam empregados na Companhia Nacional de Revistas, na peça *Na hora H*, em cartaz no *Teatro Recreio*. Seu lugar de destaque no período pode ser compreendido pela própria trajetória de artista proveniente de família circense espanhola, educado no picadeiro e, majoritariamente, no Rio de Janeiro. Desde a infância, acompanhava as vogas cômicas do circo-teatro e do teatro de revista. Seu tio, Afonso Stuart, era ator de sucesso nesse meio. A mudança de companhia acabou se mostrando acertada, uma vez que as apresentações de Jardel Jércolis foram paralisadas em meio à turnê, devido à ofensiva do exército espanhol, liderado por Franco, que culminaria na ditadura naquele país. Jardel aproveitaria a pausa para ir a Paris, com o intuito de atualizar-se nas novidades do *Theatre de Variété*. Em março de 1936, Grande Otelo estava de volta ao Brasil, sem espetáculos em vista, mas ainda recebendo o salário mensal de 300 mil réis de Jardel.

O ator aproveitaria esse período de recesso para aprofundar seus conhecimentos na boemia da Lapa e nos morros cariocas, aprendendo o sotaque, os trejeitos malandros, sambas e passos de gafieira no *Elite Clube*, seu ponto preferido. Nessa época, fez amizade com sambistas como Noel Rosa, que conheceu na peça *Rio Follies*, além de Silvio Caldas, Francisco Alves, Mário Lago e Custódio Mesquita, entre outros.

Definindo um nome artístico: Grande Otelo, à imagem e semelhança do sambista carioca

Na temporada de 1936 da companhia de Jardel Jércolis, iniciada em outubro, Grande Otelo passaria de uma das posições mais baixas do elenco para um lugar intermediário, ganhando por vezes mais destaque que outros atores de primeiro escalão. A companhia havia sofrido algumas baixas importantes, como a mudança de Oscarito

⁸⁷ Carioca nascida em 13/11/1916, aos 14 anos Margot Louro inicia carreira no Circo Democrata, interpretando números musicais em que dança foxtrote e *charleston*. No circo, conhece Oscarito e começam a namorar. Em 1941, ela é coroada a Rainha das Atrizes. Louro trabalha em diferentes companhias de Teatro de Revistas e participa de filmes ao lado de Oscarito (NETO, 2010).

para o Teatro Recreio e a de Mesquitinha, entretido em sua direção e atuação fílmica. Além disso, Nair Faria fora substituída por Déo Maia, uma afro-brasileira de pele clara. Nos quase 30 quadros da peça *Maravilhosa*, Otelo participava em três números, dois cômicos – *O álbum do ano de 1900* e *Televisão* – e um musical – *No tabuleiro da baiana*, de composição de Ary Barroso, gravado por Carmen Miranda. De início, Otelo não participaria da interpretação dessa música, mas foi escalado para substituir o cantor Luís Barbosa, que ficou doente. O crítico Mário Nunes elogiaria o quadro cômico, do qual ele participava, que fazia uma reconstituição humorística da moda em 1900, mas criticaria *No tabuleiro da baiana*, considerando uma “coreografia má”. Entretanto, teceria elogios a Déo Maia, apesar dela ter ficado afônica durante o espetáculo (*Jornal do Brasil*, 16/10/1936).

Malgrado a crítica do principal articulista de teatro e cinema do *Jornal do Brasil*, outro escritor do mesmo periódico, José Carlos Burle, ainda iniciante na carreira e futuro fundador da Empresa Cinematográfica Atlântida, elogiaria o número com base no termômetro da plateia:

Vem o segundo [ato] novidades européias, francesadas, argentinadas, portuguesadas [...]. Ambiente refrigerado. Um número brasileiro! Baía, baianas e baianas. O público estremece. Calor, lá vem a mulata. E desta vez traz um preto, pretinho da silva, o Otelo. O samba empolga, bis! [...] Está salva a peça (BURLE, 13/11/1936, p.8).

O *Jornal* passaria a divulgar a dupla: “*No tabuleiro da baiana*, o número de grande sucesso da revista *Maravilhosa*, do [teatro] Carlos Gomes, onde Grande Otelo e Déo Maia obtêm o maior êxito da temporada” (*Jornal do Brasil*, 28/10/1936). O ator também receberia elogios por seus números cômicos, mas nesse caso não deixava de ser o último dos artistas a ser mencionado: “O sucesso era de prever com artistas do quilate de Lódia Silva, Sataneia, Déo Maia, De Lorena, Nino Neto, Lisboa, Otelo que obtêm todas as noites delirantes aplausos do público” (*Jornal do Brasil*, 30/10/1936)⁸⁸. Otelo finalmente havia conseguido incorporar os trejeitos e uma dicção convincente para o samba *No tabuleiro da baiana*.

Após mais de 100 apresentações, Jércolis estreava no dia 20 de outubro outra revista, *Estupenda*, onde o ator participava em dois números musicais: *Alto lá*, com Déo Maia, e *A great attraction*, com Marga Vareto. A diferença, em relação à temporada de 1935 é que ele ia se afirmando dentro da companhia como um intérprete de samba, e

⁸⁸ Ver também *Jornal do Brasil*, 06/11/1936.

não apenas de *jazz* e *foxtrote*. Além dos musicais, Otelo fez outros quadros cômicos. Na crítica, foi reconhecido por suas atuações humorísticas, mas não chegou ao sucesso de Déo Maia: “Ninguém poderá resistir ao humorismo são, mas intenso [...] animado por Nino Nelo, Pepito Romeu [...] Oscar Cardona e Grande Otelo, [...] a admirável Déo Maia, que também ainda nos delicia nos números de folclore *Preto... pretinho* e *A moda cá de casa*”.

Temporada JARDEL JERCOLIS
— NO —
TEATRO CARLOS GOMES

HOJE — A's 15 - 19,45 e 22,10 horas — HOJE
Grandiosa Vespéral elegante
Homenagem Colônia Portuguesa
Sucesso absoluto!
da melhor revista até hoje apresentada no Brasil e que teve a maior e mais expressiva consagração da crítica

ESTUPENDA!!!

da nova parceria
JARDEL JERCOLIS e NESTOR TANGERINI
O DELÍRIO DA GARGALHADA nos quadros
EU QUERO ME VESTIR... — MÚSICA DE... CAMERA
— A CARTA DA BENVINDA — A VISITA EM FAMÍLIA —
O PROFESSOR RACHAMAN — OS NOSSOS GANGSTERS.
O MÁXIMO DE FANTASIA nos quadros
NA ILHA DOS CORAIS — CIELITO DE MEXICO — IN
HOC SIGNO VINCIT — FLORES DE SONHO — RAPSÓDIA PORTUGUESA.

FORMIDÁVEL ÊXITO dos números de folk-lore
PRETO... PRETINHO — A MODA CÁ DE CASA..

3 NÚMEROS RISADOS!!! 3 NÚMEROS TRISADOS!!!
O melhor elenco "leaderado" por
Lódia Silva Luisa Satanela, Deo Maia,
De Lorena, Carlos Lisboa
e o time da gargalhada — NINO NELLO (o "as" do riso),
PEPITO ROMÊU, VINA DE SOUSA, JOÃO SILVA JÚNIOR,
GRANDE OTELO e OSCAR CARDONA.

A graciosidade e elegância de GINA BLANCHI — ELVY DORLY — HENRIQUETA ROMANITA — LALÁ. ORIANA,
AS 24 JARDEL GIRLS — AS LO VAMPS 1936 —
OS 4 JERCOLIS BOYS

(J 7-194)

Fig. 9: Destaque para Lódia Silva e Deo Maia. Grande Otelo ainda é um dos últimos mencionados, mas entra no “time de gargalhadas”.

Na peça seguinte da temporada, *Magnífica*, de 28 quadros, o *Jornal do Brasil* anunciava a participação de Otelo em ao menos cinco. Em um das cenas, interpretou sozinho dois números, *A coisa ficou escura...* e *O pó de sapato*, além de dois com Déo Maia — *Foi por 1\$500...* e *Escola de Samba!* — e outros dois com Nilo Nelo e demais humoristas. O primeiro destes últimos dois quadros é uma cena cotidiana: a *Ilusão ativa*. Nele, Otelo fazia o papel de “preto” contracenando com um cego (Nilo Neto), um jornalista (Oscar Cardona) e a lavadeira (Vina de Souza), entre outros personagens. No segundo quadro, uma passagem familiar, *A luta pela vida*, ele faria o filho do ator

branco Nino Nelo, contracenando também com a mãe (Eloí Dorlí), a cunhada (Henriqueta Romanita) e a vizinha (Vina de Souza)⁸⁹. Como os outros mencionados acima, esses números cômicos provavelmente versavam sobre as relações raciais, não apenas pela composição dos papéis, mas pelo próprio prólogo da peça, que indicava o tema, entoado por Otelo:

Não há quem queira crer em mim/ Mas o sol foi quem me fez ficar
escuro/Preto assim /Eu sei falar francês/ Très bien! [...]Minha Margot de
Jacarepaguá /As nossas duas cô /Eu quero misturá /Cor de carvão /E por
dentro um jasmim / O meu coração /De abexim (JÉRCOLIS, 1936 *apud*
BRITO, op. cit.).

Como em números de outras peças, a música cantada por Grande Otelo abordava o tema das relações raciais a partir da perspectiva da miscigenação. Por um lado, o personagem interpretado por Otelo busca ultrapassar a barreira do preconceito racial a partir da esfera amorosa, mas, para tanto, ele precisa negar sua cor, afirmando-se branco. Por outro, ele inverte os sinais, pelo fato de seu coração ser negro, pois é de abexim⁹⁰, conferindo uma positividade ao amor e ao carinho da população negra, fortemente abordados no cancionário popular (SCHWARCZ e STARLING, 2005). Novamente, percebe-se um mecanismo de *preconceito por contraprestação*: lidava-se com um tema espinhoso, apontando o problema da discriminação, mas se contraprestava realocando o desequilíbrio semântico-sintático entre brancos e negros, não atingindo, assim, o âmago dos preconceitos de quem escrevia a peça e de seu público. Ainda mais diante do fato do quadro ser encenado por um ator negro.

Esses quadros cômicos e musicais nos quais Grande Otelo era coadjuvante seriam elogiados pela crítica:

A batucada nacional, Foi por 1\$500, Escola de Samba [...] criações admiráveis de Déo Maia que, indubitavelmente, é a maior folclorista que já pisou os nossos palcos [...] e mais ainda os ‘sketchs’ e cortinas de uma comicidade irresistível em que Nino Lelo tem as suas mais felizes criações ao lado de Vina de Sousa, João Silva, Grande Otelo e outros (Jornal do Brasil, 26/11/1936).

Os quadros solo de nosso artista não seriam, entretanto, mencionados. Se essa temporada vinha se mostrando promissora para Grande Otelo em relação à anterior, seria na última peça do ano que ele adquire um reconhecimento que lhe daria relativa

⁸⁹ *Jornal do Brasil*, 19, 20 e 26 de novembro de 1936 e 18/12/1936.

⁹⁰ Termo que era utilizado para se referir à população da Abissínia (atual Etiópia), de maioria negra.

autonomia dentro do campo do teatro de revistas. A peça tinha o nome de um número que já havia levantado poeira: *No tabuleiro da baiana*. Tratava-se de uma revista carnavalesca para emplacar os sambas e marchas da grande festa do Rei Momo de 1937. O crítico Mário Nunes, que vinha acompanhando a atuação de Otelo, elevará o ator à grande atração do elenco, citando-o antes dos demais cômicos da trupe:

A grande atração do elenco e do espetáculo é o casal Déo-Maia – Grande Otelo, ela bonita e simpática, intérprete incendiária do samba, ele fazendo notáveis progressos não só quanto à comicidade, como em relação a representação e canto. Os números dos dois, quer os apresentados em conjunto, quer os em que atuam isolados, foram bisados várias vezes, principalmente a notável criação de ambos que dá o título a revista.

Em outras reportagens, eles seriam elogiados: “os duetos dela com Grande Otelo são deliciosos”; “por vezes espectadores a pedir interminas repetições de seus números [Déo Maia], mormente no dueto que faz com Grande Otelo”⁹¹.

O sucesso da interpretação dos dois foi tanto que a Companhia de revistas do Teatro Recreio incorporou a música de Ary Barroso em número com a atriz-mirim Isa Rodrigues, “a Shirley Temple brasileira”, contracenando com Oscarito.

Em 24 de janeiro, Jardel terminava sua temporada. Grande Otelo e Déo Maia saíam em turnê em teatros do Rio de Janeiro e São Paulo. A apresentação do duo chamou a atenção de Joaquim Rolla, proprietário do Cassino da Urca, que o contratou, no início de 1938⁹², para estrelar na maior casa de jogos do Brasil. O contrato daria mais estabilidade ao ator, ao mesmo tempo que restringiria sua autonomia, uma vez que suas aparições em outros meios eram mediadas por Joaquim Rolla, como veremos adiante.

O nome próprio e a memória estão entre os principais elementos na formação da identidade individual (PINA-CABRAL 2005 e POLLAK, 1992). De 1917 a 1937, em 20 anos de vida percorridos neste capítulo, Grande Otelo mudou de denominação ao menos sete vezes: Sebastião Bernardo da Costa, Otelo Gonçalves, Pequeno Otelo, Grande Otelo, Sebastião Bernardo de Souza Prata, Otelo Queiroz, *The Great Othello* e, novamente, Grande Otelo. Suas reminiscências sobre esse período da vida flutuaram de igual maneira, tal qual os contornos de um itinerário acidentado, que a cada movimento se via marcado pela mudança de nome e exigia diferentes e novas sedimentações e organizações. Variação, entretanto, que tendeu a se mover de maneira reiterada no eixo

⁹¹Ver *Jornal do Brasil*, 9, 16, 17 de janeiro de 1937.

⁹² Vale lembrar que, em 1935, Getúlio Vargas tornava obrigatório utilizar artistas brasileiros em quantidade equivalente aos estrangeiros, o que possibilitou a entrada nesse meio de Carmen Miranda (CASTRO, 2005), Dircinha Batista, Grande Otelo e Déo Maia.

das discriminações, hierarquias e desigualdades raciais, pontuando cada vereda desse itinerário. Não por acaso, seu nome artístico e carreira se estabilizam no momento em que Grande Otelo finalmente incorpora de forma convincente o lugar destinado ao negro em uma certa memória nacional, tornando-se, nos anos seguintes, a imagem e semelhança do malandro carioca.

Fig. 10: Destaque da dupla Déo Maia e Grande Otelo do Jornal do Brasil.

Fig. 11: Déo Maia com vestuário de baiana. Percebe-se no detalhe a carregada maquiagem para deixar o rosto branco, que destoa da cor do pescoço (A Cena Muda, 15/02/1949, p.7)

Capítulo 2 – A segregação na forma: o imaginário racial hollywoodiano e o campo cinematográfico brasileiro (1930 a 1940)

Os americanos, o povo, se convencerá que os habitantes do maior paiz da America não são pretos, e que a nossa civilização, afinal de contas, é iguaisinha a delles... (LIMA, P. *Cinearte*, maio de 1929)

Não compreendo por que desprezamos nossos sambas, choros, batuques, coros, maracatus, marchas e canções folclóricas, para fazermos artificialmente músicas de outros países [...]. Eu não sei como, nem quando poderemos fazer compreender aos entendidos da terra que a nossa música nada tem de mais mulata que a norte-americana, que pela riqueza de ritmos e melodias é musicalmente mais interessante que a dos povos mais arianos que nós. (BURLE, *Jornal do Brasil*, 11/06/1936)

As epígrafes que abrem este capítulo foram retiradas de dois artigos: o primeiro, escrito em 1929 por Pedro Lima⁹³, um dos principais redatores da revista *Cinearte* e, desde 1924, um dos entusiastas pela campanha de um cinema brasileiro (AUTRAN 2004). O segundo, redigido em 1936 por José Carlos Burle, músico e articulista do *Jornal do Brasil*, que viria a ser fundador da empresa cinematográfica *Atlântida*. Ambos os autores discutem o cinema brasileiro, tendo como parâmetro os Estados Unidos e como denominador comum a ideia de raça, seja para falar em termos das características populacionais de cada país ou em suas sonoridades.

Pedro Lima reporta a viagem aos Estados Unidos de uma comitiva brasileira, composta por Adhemar Gonzaga (produtor de cinema e dono da *Cinearte*), pelo ator Carlos Modesto e pelas atrizes Eva Schnoor e Olga Bergamini de Sá. Esta última tinha sido eleita *Miss Brasil* naquele ano. Na viagem, os quatro iriam conhecer Hollywood, fazer contatos e “estudar as nossas possibilidades cinematographicas nos recursos e progressos dos Studios americanos” (LIMA, P. op. cit., p.22). Todos “cândidos”, especialmente a *Miss Brasil*, iriam apresentar ao exterior “a *decantada* mulher brasileira, do Cinema Brasileiro, que é [...] o nosso expoente de progresso e civilização” (id., ibid., grifos nossos). Tanto Olga quanto seus colegas seriam representantes do país, buscando comprovar a opinião de Pedro Lima de que, afinal de contas, neste país não havia “pretos” e, logo, éramos iguais a eles (LIMA, P. 1929).

Um dado não menos importante é que Adhemar Gonzaga e Pedro Lima eram os principais formuladores de uma campanha que desde meados dos anos 1920 defendia o cinema brasileiro, sendo a *Cinearte* e, posteriormente, a fundação da *Cinédia* frutos

⁹³ Ver também (GOMES, 1974), leitura esta que me motivou procurar mais informações sobre a *Cinearte*.

dessa reivindicação (AUTRAN, 2004). Em seus artigos nos jornais e revistas especializadas, viabilizaram e deram continuidade àquilo que Autran chama de um “pensamento sobre cinema brasileiro” (idem, ibidem, p.11). Nesse período, tal pensamento estava especialmente preocupado em construir uma cinematografia próxima à hollywoodiana, de face branca, considerada civilizada e moderna. Por esse motivo, Gonzaga e Lima irão atacar de forma veemente filmes “naturais”⁹⁴ que mostravam índios, negros, mestiços, a fauna e flora brasileira, expressando clara visão racista, uma vez que na opinião deles tais produções explicavam o atraso do cinema no Brasil e a pouca bilheteria⁹⁵. Portanto, as opiniões desses jornalistas são fundamentais para pensar a formação da cinematografia articulada às relações raciais por aqui⁹⁶.

Já o artigo de José Carlos Burle (1936), escrito sete anos mais tarde, faria um retrato bem diferente da relação entre o Brasil e os Estados Unidos. A exaltação da música “afro-brasileira” no texto advinha de sua indignação ao ver o filme *Bonequinha de Seda* (VIANNA, O., 1936), no qual não havia nem sinal de sambas, choros e batuques, entre outros ritmos considerados pelo autor como “genuinamente brasileiros”. Não por acaso, *Bonequinha de Seda*, filme produzido pelo mesmo Adhemar Gonzaga, fora avaliado como a primeira grande produção dos estúdios da *Cinédia*, fundados em 1930 – apenas um ano depois da viagem da referida comitiva brasileira a Hollywood. O filme seria a concretização das opiniões de Gonzaga, divulgadas na *Cinearte* (VIEIRA, 2006)⁹⁷.

⁹⁴ São filmes de cinegrafistas, em geral, amadores, que faziam tomadas das ruas, população, selvas, flora e fauna, com o intuito de mostrar o cotidiano e o lado pitoresco do país. Esses filmes não tinham a pretensão de serem ficcionais.

⁹⁵ Como analisa Paulo Emílio, há outros artigos na *Cinearte* com opiniões racistas, que revelam o quanto esse pensamento se escorava em um ideal de cinema branco, preocupado em mostrar o lado considerado moderno do Brasil para os estrangeiros. Cito alguns exemplos. Uma carta do leitor publicada na íntegra critica o filme *O Brasil desconhecido*, dizendo: “Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras ‘avis-rara’ desta infeliz terra [...] [O filme] deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra pior ou igual a Angola, ao Congo [...]. Ora vejam se até não tem graça deixarem de filmar as ruas asfaltadas, os jardins, as praças, as obras de arte, etc., ora nos apresentarem aos olhos, aqui, um bando de cangaceiros, ali, um mestiço vendendo garapa em um purungo, acolá, um bando de negrotos se banhando num rio” (*Cinearte* apud GOMES, 1974, p.310 – escrita atualizada para a nova ortografia). A *Cinearte* também ataca o filme *Destino*, do alemão Joe Schoene, pois queria “fazer passar os brasileiros por gente de cor” (idem, ibidem). Pedro Lima, em outro filme, se revoltaria com as cenas de “índios ferozes e pretos colhendo banana” (idem, ibidem). Esses trechos e outros artigos da revista *Cinearte* – que valeria um estudo à parte – revelam a visão racista de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima.

⁹⁶ Pedro Lima romperia com Adhemar Gonzaga, mas suas opiniões emitidas em *Cinearte* estão em sintonia com a visão deste último. Já na década de 1970, quando Gonzaga escreveu o esboço de sua biografia, manteria posições similares ao artigo acima, de que o cinema deveria divulgar uma imagem do Brasil Moderno em contraposição às favelas e à pobreza (GONZAGA, A. 1987).

⁹⁷ Vale lembrar, conforme analisa Carvalho (2003), que no período do cinema mudo os “negros” aparecem de maneira lateral nos filmes, quase como figurantes que “escapam ao controle do

Se o primeiro autor aproximava Brasil e EUA no afã de comprovar que os atores do cinema brasileiro eram tão alvos quanto os astros de Hollywood – negando, portanto, a presença de negros em ambos os países –, o segundo faria uma aproximação diferente, buscando unir os dois países a partir da ideia de música “mulata”, sem mencionar a segregação racial nos Estados Unidos ou o significado do termo *melting pot*, que abrangia apenas a integração entre os imigrantes brancos europeus (SOLLORS, 1986).

Apesar das diferenças, os dois articulistas discutem as potencialidades do cinema brasileiro, utilizando como denominador comum a noção de raça e tendo os Estados Unidos como parâmetro – e não no papel de contramodelo, que ganharia força nos anos 1930 por meio da imagem de um país onde as relações raciais eram diametralmente opostas às do Brasil⁹⁸. Mais do que desconhecimento de Lima e Burle sobre a literatura científica da época⁹⁹, a visão desses críticos sinaliza, ao mesmo tempo, uma releitura de interpretações correntes no período à luz do campo cinematográfico, indicando também as condicionantes da produção de filmes no Brasil, onde era inegável o predomínio dos Estados Unidos.

Desde 1927, 95% do mercado cinematográfico do Reino Unido, Canadá, Austrália, Nova Zelândia e Brasil eram dominados pelas produções norte-americanas¹⁰⁰. No México, Argentina, Espanha e Portugal, a cifra chegava a 90%; na França, 70%; na Itália, 65%; e na Alemanha, 60% (VASEY, 1997)¹⁰¹. No Brasil e na maior parte dos países latino-americanos, tal predomínio era fruto do financiamento dos estúdios de Hollywood aos exibidores brasileiros para a construção de suas salas, “estabelecendo

cinematográfico”. Acrescento ainda o tom pitoresco do Brasil apresentado por meio dos chamados filmes de “viagens”, que remontam à literatura de viagem durante o século XVIII e XIX. Mesmo em produções que lidam com a escravidão, como *A Escrava Isaura* (MARQUES FILHO, 1929), baseado no romance de Bernardo Guimarães, a adoção de atores “negros” é restrita (CARVALHO, *idem*, *ibidem*). Nas películas que permaneceram intactas até hoje, como *O segredo do corcunda* (TRAVERSA, 1924), *Aitaré na praia* (RUIZ, 1925), *Jurando vingar* (SEVERO, 1925) e *A filha do advogado* (SOARES, 1926), como sublinha Carvalho, os intérpretes negros aparecem de forma pejorativa, com personagens corruptíveis, vilanescos ou grotescos.

⁹⁸ Tal concepção não era nova. Desde o século XIX, aparecia em obras como *Minha Formação*, de Joaquim Nabuco, que declarava: “Compare-se nesse ponto o que ela [escravidão] foi no Brasil com o que foi na América do Norte. No Brasil, a escravidão é uma fusão de raças; nos Estados Unidos, é a guerra entre elas” (1900 [1964] p. 243). Na década de 1930, reaparece nos trabalhos de Gilberto Freyre (1933 [1992]) e Donald Pierson, entre outros.

⁹⁹ José Carlos Burle, em seus artigos no *Jornal do Brasil*, citaria Gilberto Freyre – especialmente *Casa Grande & Senzala* e *Sobrados & Mucambos* – e Mário de Andrade para respaldar seus argumentos em defesa da valorização do folclore brasileiro em manifestações que iam da música ao cinema e ao turismo.

¹⁰⁰ É digno de nota que o Brasil, nessa lista, é o único país que não tem o inglês como língua oficial.

¹⁰¹ A importância desses mercados no lucro dos estúdios também não era pequena: 30,5% da Grã-Bretanha; 15,2% da Austrália; 8,5% da França; 7,5% da Argentina e Uruguai; e 6,8% do Brasil. Esses dados mostram o predomínio dos filmes norte-americanos no mercado internacional (VASEY, 1997).

com eles pactos comerciais de longa duração” (CALIL, 1996, p. 52)¹⁰². Já nos países europeus, a forte presença norte-americana decorria dos abalos sofridos pelo campo cinematográfico local com a Primeira Guerra Mundial.

As divergências de opinião de Pedro Lima e José Carlos Burle referem-se às mudanças ocorridas nos Estados Unidos e no Brasil nos sete anos que separam os dois artigos e indicam uma tendência à mudança, partindo de um cinema predominantemente branco para a incorporação maior de atores negros à medida que nos aproximamos dos anos 1940, ainda que a passos lentos e sob a forma de um *preconceito por contraprestação*. Os lugares destinados a Grande Otelo e demais artistas negros seguem esse movimento.

Nesse decênio, ocorrem transformações consideráveis nos campos político e econômico nos Estados Unidos, interferindo nas paisagens e fisionomias dos filmes. Ainda que seguindo ditames da política de segregação racial, Hollywood passaria a incorporar atores e música negros, em papéis diferentes daqueles dos anos 1920: “[...] the Hollywood Negroes played larger roles in rounder and more varied scope. Any serious film profited from their presence, while, in contrast, during the twenties almost any film trailed generations of racist baggage impossible to discard” (CRIPPS, 1993, p. 266)¹⁰³. Isto num movimento em consonância com a política do *New Deal*, que buscou enfrentar a crise de 1929¹⁰⁴ em um processo de união nacional acima das diferenças étnicas e raciais, reconhecendo e incorporando, ainda que dentro da segregação racial, diferentes formas de expressão cultural afro-americana – que, como vimos, Antônio Sérgio Guimarães chamou de “modernidades negras”.

¹⁰² O acordo de colaboração entre exibidor e produtor brasileiro, existente no primeiro decênio de 1900 – período de maior produção cinematográfica de curtas-metragens no Brasil até então –, fora quebrado com a entrada das distribuidoras norte-americanas. Tal investimento continuou com o advento do cinema falado, quando as companhias de som, como Western Electric, Pacent e RCA, correram para equipar as salas dos países latino-americanos com a nova tecnologia. Em 1932, 25% das salas na América Latina já podiam exibir filmes sonoros: das 1.608 salas na Argentina, 530 eram sonorizadas; em segundo lugar, vinha o Brasil, onde 330 das 1.100 salas dispunham da nova tecnologia. Em 1937, 85% das salas no Brasil serão sonorizadas: das 1.370 existentes, 1.170 já exibiam os filmes falados (USABEL, 1982).

¹⁰³ Convém lembrar que, na década de 1920, surge um movimento artístico e cultural de escritores, pintores, músicos e cineastas negros, conhecido como *Harlem Renaissance*, em Nova York. Autores como James Weldon Johnson, Zora Neale Hurston e W. E. B. Dubois, músicos como Duke Ellington e cineastas como Oscar Micheaux seriam responsáveis por dar proeminência internacional à cultura afro-americana, a despeito da divergência entre alguns deles. O jazz, o swing e o charleston são incorporados à Broadway e aos filmes de Hollywood. Para um estudo mais detalhado sobre o *Harlem Renaissance*, ver HUGGINS, 2007.

¹⁰⁴ Sobre a aliança entre a política do *New Deal* e Hollywood, ver MUSCIO 1997.

No Brasil, como mencionado, a tomada do poder por Getúlio Vargas resultaria em transformações consideráveis no campo do entretenimento, “rotinizando”¹⁰⁵ por via de uma política centralizadora e populista uma série de elementos que se encontravam dispersos na década de 1920 (CANDIDO, 2006). Quanto ao tema das relações raciais, a posição de tal governo seguiu uma espécie de *discriminação por contraprestação*: por um lado, Vargas patrocinava determinadas manifestações populares e afro-brasileiras, sob o discurso da democracia racial; por outro, perseguia aquelas não condizentes com os ideais do trabalhismo que ganharia centralidade política no Estado Novo, em 1937 – caso da censura aos sambas de malandro (REIS 1999; FRY 2005; SCHWARCZ e STARLING, 2005; VIANNA 2007) e ao filme *Favela dos meus amores* (MAURO, 1936), por conter imagens do morro e de muitos negros (SCHVARZMAN, 2004). Com relação ao movimento negro da época, especialmente a Frente Negra Brasileira (FNB)¹⁰⁶, Vargas teve uma atitude similar, como analisa Telles:

embora Vargas houvesse dado fim à FNB em 1937, conforme fizera com todos os partidos políticos, ele reconheceu o apoio que lhe fora dado pela Frente ao iniciar uma série de reformas para proteger os trabalhadores locais da competição com imigrantes, assegurando assim que um grande número de negros e mulatos ingressasse na crescente força de trabalho pela primeira vez e dando-lhes preferência para empregos governamentais (TELLES, 2003, p. 54)¹⁰⁷.

No cinema, Vargas buscava atender as demandas da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros (ACPB), presidida pelo mesmo Adhemar Gonzaga, e da Associação dos Exibidores Reunidos, encabeçada pelo dono de uma das

¹⁰⁵ O conceito de “rotinização” de Max Weber se refere ao processo em que uma autoridade carismática torna-se cotidiana (WEBER, 1978). Utilizo esse conceito conforme a leitura de Antonio Candido: processo no qual fenômenos artísticos se transformam “até certo ponto ‘normais’, como fatos de cultura com os quais a sociedade aprende a conviver e, em muitos casos, passa a aceitar e a apreciar. Pode-se dizer, portanto, que sofreram um processo de ‘rotinização’, mais ou menos no sentido em que Max Weber usou para estudar as transformações do carisma” (CANDIDO, 2006, p. 220).

¹⁰⁶ A Frente Negra Brasileira foi um movimento social de afrodescendentes que se transformou em partido político, com forte adesão nos primeiros anos de 1930. Fundada em 1931 na cidade de São Paulo, a FNB publicou o jornal *A voz da raça* e contou com filiais no Espírito Santo, Bahia, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. A FNB realizava diversas atividades por meio de seus departamentos: “instrução e cultura, musical, médico, de imprensa, esportivo, de artes e ofício, jurídico social, doutrinário e de comissão de moços. Entre os serviços oferecidos, havia consultório dentário, salão de barbeiro e cabeleireiro. Tinha ainda caixa beneficente e um posto destinado ao alistamento eleitoral. Realizava festivais de música e promovia cursos de alfabetização e oficinas” (GOMES, F. 2005, p.50), entre outras tantas atividades, que buscava instruir e habilitar os afrodescendentes a se unirem “a comunidade brasileira” (Estatuto da FNB apud GOMES, F. 2005, p.52). Sobre o tema, ver também Fernandes, 1965.

¹⁰⁷ Vale lembrar ainda: “As constituições brasileiras de 1934 e 1946 enfatizavam a igualdade perante a lei (isonomia), independentemente da raça, apesar de o documento de 1934 também restringir a imigração de descendentes de africanos” (TELLES, 2003, p. 55).

maiores cadeias de salas de cinema no Brasil, Luiz Severiano Ribeiro, e que incluía também representantes dos estúdios hollywoodianos. A mediação entre setores divergentes e, sobretudo, a criação de meios para divulgar os feitos de seu governo marcariam o Decreto nº 21.240, assinado em 1932, medida de caráter sistêmico que sintetizava em seus artigos “conveniências de vários setores, abordando desde o cinema educativo até o cinema comercial, da censura até a estruturação de órgãos estatais” (SIMIS, 1996). Esse decreto buscava centralizar e disciplinar os conflitos e interesses dos produtores, distribuidores e exibidores em torno do mercado de cinema brasileiro e, principalmente, assegurar meios cinematográficos por meio dos quais Vargas pudesse divulgar sua ideologia¹⁰⁸.

A mesma resolução destacava a obrigatoriedade de exibição de um filme educativo em cada programação e a redução de 90% de taxas alfandegárias na importação de filmes virgens. Contudo, o texto não satisfaz grande parte dos produtores, que pressionavam o governo pela definição legal de uma reserva de mercado para outros gêneros, além do cinema educativo e dos cinejornais. Criticou-se também a indefinição do decreto, uma vez que seu artigo 13 transferia para o Ministério da Educação e da Saúde Pública a responsabilidade de fixar a quantidade obrigatória dos filmes nacionais a serem exibidos, sem nada estipular. Os produtores reivindicavam ainda que o governo aumentasse a fiscalização das salas de exibição. Após o decreto de 1932, Luiz Severiano Ribeiro (que firmara parcerias com a United Artists, Warner Bros., MGM, RKO e Fox) e Júlio Ferrez, representante do grupo francês Pathé, formariam o Sindicato dos Exibidores, fazendo uma campanha maciça na imprensa contra a prescrição da obrigatoriedade de projetar longas brasileiros nas salas de cinema. Nos anos seguintes, outras leis e departamentos seriam criados¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Na década de 1930, a forma de fazer política se modifica, com a rápida difusão de meios de comunicação como o rádio e o cinema. Franklin D. Roosevelt, Hitler, Mussolini (MUSCIO, 1997) e Getúlio Vargas, para citar alguns nomes, a despeito de suas diferenças de orientação política, farão uso desses meios para gerar consensos. Como analisa Nicolau Sevcenko (2004) com relação a Vargas: “O envolvimento da imagem do presidente com o cinema, o teatro, o disco, o humor gráfico, o Carnaval e a gravura popular revelava que a prática inédita de produzir consenso por meio de apelos sensoriais e conotações afetivas, se mostrava muito mais eficiente que a racionalidade dos discursos” (SEVCENKO, 2004, p. 38). No caso brasileiro, o cinema e o rádio serviriam de panaceia aos males do analfabetismo, como o próprio Vargas afirmaria: “entre os mais úteis fatores de instrução de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema, elemento de cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas, sem exigir o esforço e as reservas de erudição que o livro requer” (VARGAS 1938 apud ALMEIDA, 1999, p.19).

¹⁰⁹ Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC - 1934) e Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE - 1937). Em 1938, o Departamento Nacional de Propaganda (DNP) substituiria o DPDC e, finalmente, em 1939, a instância daria lugar ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Dentro

Tal decreto, apesar de insuficiente para os produtores, incentivou o aparecimento de novos estúdios com um padrão similar ao da Cinédia, como a Brasil Vita Filmes, em 1935, e, no ano seguinte, a Sonofilmes. Essa pequena ampliação do mercado produtor abriu lugar para artistas do teatro de revista, cassinos e emissoras de rádio, possibilitando uma maior inserção de Grande Otelo no campo cinematográfico. Apesar do surgimento dessas produtoras, a ausência de um polo industrial e de capital suficiente acabou por impedir que elas encontrassem condições internas de sustento, capazes de frutificar uma indústria cinematográfica por aqui (GOMES, 1986; BERNARDET, 1978; AUTRAN, 2004). Jamais se constituiu um sistema tal como o de Hollywood no Brasil, pois as produtoras não tinham o monopólio do mercado distribuidor e exibidor. Assim, a intermitência de filmes e ideais marcaria a produção dessas empresas. A Cinédia, por exemplo, sobreviveu à década de 1930 lançando, em média, um filme por ano. Teve sua produção paralisada em 1942 e continuou sua atividade, nos anos seguintes, com um número cada vez mais escasso de produções, encerrando seus trabalhos em 1951. A Brasil Vita Filmes produziu seus dois primeiros filmes, *Favela dos meus Amores* (1935) e *Cidade Mulher* (1936), levando oito anos para conseguir lançar o terceiro, *Inconfidência Mineira* (SANTOS C., 1948). Em 1947, a companhia passou a locar suas dependências e maquinário para outros produtores. A Sonofilmes teria destino similar ao da Cinédia: lançou, em média, um longa por ano a partir de 1936, mas cessou suas atividades em 1941, em razão de um incêndio, cujo prejuízo jamais conseguiu superar.

Também o conteúdo dos filmes desses estúdios passou por mudanças ao longo do tempo. A Cinédia, inicialmente, tinha a proposta de um cinema que retratasse a classe média carioca branca. Entretanto, para manter sua produtividade, teve de apostar em roteiros inspirados em sucessos do teatro de revista e contratar diretores com concepções diferentes daquela de Adhemar Gonzaga, como Luiz de Barros e Mesquitinha, que incluiu atores negros nos filmes que dirigiu. O mesmo fenômeno pode ser dito com relação à Brasil Vita Filmes e Sonofilmes.

do DIP, criou-se o Conselho Nacional de Cinematografia (CNC), que instituiu “os percentuais de locação e distribuição dos filmes, e igualou-se o prazo de permanência da exibição dos filmes nacionais e estrangeiros” (SIMIS, 1996, p. 105). O papel de Lourival Fontes, então diretor-geral do DIP, foi central para dar mais espaço aos produtores. No CNC, ele “igualou, em número, os representantes do cinema brasileiro e os representantes de exibidores e importadores de filme” (SIMIS, 1996, p. 105). Às vésperas de 1940, Getúlio Vargas assinaria o Decreto nº 1.948, que prescrevia a exibição compulsória de um filme nacional de longa metragem de qualquer gênero por ano, em cada sala de cinema. Um ano depois, seria fundada a Atlântida.

Se a princípio não havia a presença de atores e personagens negros nos filmes da Cinédia – o que ia ao encontro das opiniões emitidas por Pedro Lima e Adhemar Gonzaga na revista *Cinearte* –, a partir da segunda metade dos anos 1930, tal produtora passa a contratar atores como Grande Otelo, Chocolate, Déo Maia e Pérola Negra, entre outros. Em suas primeiras produções, portanto, a empresa seguiria *pari passu* os moldes de representação do negro existentes nos filmes hollywoodianos, ainda que traduzisse sentidos e preconceitos conforme o racismo à brasileira. A Sonofilmes seguiria um formato similar. No entanto, a partir da década de 1940, os dois estúdios filmariam enredos em que havia uma maior integração entre os personagens negros e a forma fílmica¹¹⁰, espelhando o sucesso do samba e seguindo as opiniões de José Carlos Burle – opiniões estas que, por sinal, ele haveria de radicalizar, junto de Alinor Azevedo, na Atlântida. Vale reforçar que, de todo modo, tal abertura não deixava de vir acompanhada por discriminações tanto no âmbito do set de filmagens quanto na própria estrutura interna do filme, bem expressas pelos estereótipos que recaíam sobre os atores afro-brasileiros, limitando suas possibilidades de aparição.

Com essa perspectiva em mente, este capítulo se organiza em três partes. Primeiro, partirei da interpretação do filme *Um dia nas corridas* (1937), que considero exemplar para uma descrição do campo cinematográfico hollywoodiano e como a segregação racial se internalizava na forma fílmica. Em seguida, passarei a analisar a presença do imaginário racial norte-americano na cinematografia brasileira do período. Por fim, examino como essa forma foi relida pela Cinédia e pela Sonofilmes a partir da segunda metade da década de 1930 – período em que Grande Otelo se insere no campo cinematográfico –, em um movimento de mudança muito similar ao que expressam as opiniões de Pedro Lima e José Carlos Burle.

¹¹⁰ Talvez a única exceção do período seja *Favela dos meus amores*, de Humberto Mauro, feito no Brasil Vita Filmes, cuja cena do enterro do sambista foi censurada pelo governo por conter muito negros. Mas como o filme não existe mais, é difícil tirar maiores conclusões. Ver, sobre isso, SCHVARZMAN 2004.

Hollywood: a segregação na forma

Conforme a famosa confissão de Kafka: “Balzac levava um bastão que tinha a inscrição: ‘Eu venço qualquer obstáculo’; minha inscrição seria: ‘Qualquer obstáculo me vence’”. (Muitos cômicos, de Harpo Marx a Woody Allen, reelaboraram essa sequência para públicos familiares. Como o outro Marx havia assinalado antes, a história se repete como farsa.) Richard Morse, em *O Espelho de próspero*, 1988.

Dos claros olhos de Judy (Maureen O’Sullivan) saem as lágrimas que percorrem sua face branca, quando ela conta a Gil (Allan Jones) que perderá o sanatório fundado pelo pai, já falecido. Os dois encostam na janela do curral, onde veem ao fundo crianças negras pulando corda e jogando bola em frente a um casebre simples, feito de madeira. Gil diz: “Veja essas crianças rindo e felizes, você é apenas uma criança, seja feliz”; e começa a cantar *Tomorrow is another day* (KAPER *et alli*, 1937). A câmera muda de posição e vemos apenas o casal olhando para o futuro sob luzes que fazem brilhar seus cabelos castanhos e a tez branca dos atores.

Sequência: *Um dia nas corridas* – Irmãos Marx
Dir. Sam Wood, 1937

Fig. 12 - Gil (Allan Jones) consola Judy (Maureen O’Sullivan) no curral

Fig. 13 - Câmera subjetiva de Gil e Judy: Harpo Marx aparece em cena e começa a brincar com as crianças negras.

Ao final da canção, Stuffy (Harpo Marx) aparece em meio às crianças, com uma cartola abarrotada e rasgada, como o resto de seu vestuário. Ele inicia uma melodia em sua flauta desafinada e passa a dançar entre as crianças que brincavam. Elas seguem os passos de Stuffy e, enfim, param para ver que, através de uma janela estilhaçada, uma família de negros canta *Aleluia*, ao mesmo tempo que realiza seus afazeres: uma senhora com avental abre a massa sobre a mesa, outras mulheres jogam damas, um

homem de pé, com macacão desabotoado, penteia o cabelo para trás. O *spiritual* continua até que os cantores são interrompidos pela flauta de Stuffy; com olhos arregalados, os moradores da casa perguntam: “quem é esse homem?”.

Fig. 14 - Harpo e as crianças olham pela janela...

Fig. 15 - ... e observam o cotidiano de uma família negra que preenche todo o enquadramento

Após identificá-lo, continuam a seguir Stuffy, até que topam com outro casebre que, de tão agitado, balança do telhado ao chão. Ali toca uma *jazz-band*. Toda uma multidão de negros – homens e mulheres, idosos, adultos e crianças – segue Stuffy em direção ao curral, onde o casal branco assiste à festança dos afro-americanos. Gil até contribui com um refrão de sua música. Ao centro, aparece uma mulher negra que se dirige ao casal, cantando *All God's chillun got rhythm* (KAPER, 1937). Os compassos aceleram com um fraseado rápido dos metais, outros negros entram na roda girando os pés, quadris e cabeças para todos os lados, para cima e para baixo, e dançando *swing*, tal qual Lindie Hope. Os irmãos Marx entram na roda, buscando imitar os negros, quando veem pela janela Morgan (Douglass Dumbrille), Whitmore (Leonard Ceeley) e o xerife (Robert Middlemass) à procura de Groucho. Stuffy, Tony e Groucho se escondem debaixo de uma carroça e, com o pouco de graxa que encontram no pneu, pintam o rosto de *blackface* e se misturam entre os negros que não param de dançar. A música termina, os negros fogem e o xerife e seu grupo passam a seguir os irmãos Marx.

Fig. 16 - Todos da casa saem para dançar atrás de Harpo.

Fig.17 - Câmera subjetiva de Harpo Marx, que observa um grupo de negros se divertindo.

Fig.18 - O pianista olha com os olhos arregalados e boquiaberto, expressão que marcará os personagens negros.

Fig.19 - Outro figurante olha com olhos arregalados e um capim na boca.

Fig. 20 - *All God's chillun got rhythm.*

Fig. 21 - O *swing*, como o de Lindie Hope.

Fig. 22 - O contorcionismo do corpo em diferentes direções.

Fig. 23 - Groucho e Chico Marx fazem *blackface* com a graxa da carroça.

Fig. 24 - O blackface dos Marx. Harpo tem metade do rosto branca e outra, preta.

Fig. 25 - Negros e comicos se unem para alegrar o casal branco em apuros.

Essa é uma das duas cenas em que brancos e negros se unem em *Um dia nas corridas*, filme da MGM com os irmãos Marx, de 1937. A sequência descrita foi indicada ao Oscar de melhor número musical em 1938 e é também uma das poucas que reúnem atores brancos e negros num filme desse gênero, na chamada “Era dos Estúdios de Hollywood”. A fita me interessa na medida em que exemplifica a incorporação de atores negros à comédia musical dos anos 1930 e 1940, em conformidade com os preceitos da segregação racial vigentes naquele país.

Um dia nas corridas foi produzido no período de consolidação da hegemonia de Hollywood, quando os estúdios da Paramount, MGM, Fox, Warner Bros. e RKO¹¹¹ mantinham o controle vertical do mercado, dominando todos os setores da indústria cinematográfica – produção, distribuição e exibição –, dentro e fora do território norte-americano, num processo semelhante ao que analisamos acerca dos pactos com os exibidores em países da América Latina. Com uma forma de gestão que integrava os Estados Unidos de costa a costa – dos escritórios de Wall Street, em Nova York, aos estúdios de Los Angeles, passando pelos sucessos da Broadway –, esse modelo organizacional de larga amplitude sustentava seu poderio sobre três pilares: o *Star System*, o cinema de gênero e a autorregulação, com o chamado *Código Hays* ou *Código de Produção*. Cada um deles permitiu padronizar os tipos de filmes produzidos em diálogo com a classe média branca norte-americana, que constituía seu principal público-alvo, bem como o público médio que se esperava atingir em outros países.

O *Star System* era o investimento que os estúdios faziam para mobilizar todos os pontos da cadeia produtiva do mercado cinematográfico em torno da promoção da imagem de atores e atrizes. Havia profissionais cuidando dos personagens, roteiros e

¹¹¹ Os outros três estúdios menores, Universal Pictures, Columbia Pictures e United Artists, tinham o controle parcial do mercado, pois não controlavam as salas de cinema.

gêneros apropriados para cada artista, responsáveis por tarefas que iam do vestuário à maquiagem, da divulgação de propagandas de diferentes produtos com atores em jornais e revistas especializadas à produção dos cartazes de difusão do filme. Conforme discutido na introdução, todo esse aparato era constitutivo da *persona* cinematográfica de um ator ou de uma atriz que poderia tornar-se estrela por aclamação do público, transformando-se assim numa espécie de marca registrada e exclusiva do estúdio (SCHATZ, 1981 e SOBRAL, 2010). No gênero de comédia musical, por exemplo, os irmãos Marx “eram” da MGM, ao passo que os Três Patetas, da Columbia. No *backstage* musical, Fred Astaire e Ginger Rogers, da RKO; Eleanor Powell e Gene Kelly, da MGM; Alice Faye e Carmen Miranda¹¹², da Fox; e assim por diante.

O processo de padronização das estrelas não se completava sem uma padronização dos filmes segundo certas características narrativas e estéticas, atendendo determinado público-alvo e formando aquilo que os historiadores de Hollywood chamam de cinema de gênero (SCHATZ, 1981 e BALIO, 1995). Desse modo, sob um regime do cálculo mais lucrativo, os estúdios se especializavam em alguns gêneros, como o faroeste, os gângsters, o terror e as diversas variações de musicais e comédias. Assim, criavam, por meio das estrelas e de sua equipe especializada, estéticas que distinguiam um estúdio do outro¹¹³.

Um dia nas corridas é uma típica comédia musical, que se diferencia do *backstage* musical ao dar centralidade aos cômicos, e não ao casal romântico. Um exemplo deste segundo gênero são os filmes de Fred Astaire e Ginger Rogers, que sublinhavam com música e dança, passo a passo, o desenvolvimento do par amoroso e da carreira da personagem central (COHAN, 2002). Tirante essa diferença, em todos os demais aspectos, o gênero seria composto pelas convenções do musical e da comédia. Assim como em *Um dia nas corridas*, em muitos musicais o enredo ganha importância à medida que fornece elementos para esquetes cômicas dos humoristas e para os números musicais dos cantores. A eficácia da trama reside justamente em sua

¹¹² Carmen Miranda, a “pequena notável”, foi considerada a mais completa intérprete de MPB, gravando mais de 300 títulos entre os anos 1930 e 1940. Também foi atriz, tendo atuado em inúmeras produções cinematográficas, com estrondoso sucesso não apenas no Brasil, mas também nos Estados Unidos: durante algum tempo, foi a artista mais bem paga de Hollywood. Aurora, sua irmã mais nova, destacou-se como cantora, animadora, radioatriz, atriz de TV e de cinema.

¹¹³ A MGM, por exemplo, se especializou no *backstage* musical com as coreografias caleidoscópicas de Busby Berkeley, incapazes de serem reproduzidas pela RKO, que, por sua vez, se destacava com os passos do par romântico formado por Fred Astaire e Ginger Rogers, como veremos adiante. Os gêneros eram o parâmetro seguro para que os estúdios pudessem produzir de 400 a 700 filmes por ano, seguindo uma medida certa entre repetição e variação de convenções.

capacidade de simplificar a realidade em polarizações bem definidas, para que cômicos e dançarinos sejam capazes de produzir sentidos por meio do humor e da música. Dessa forma, *Um dia nas corridas* fornece os elementos mais disparatados para a desorganização anárquica dos cômicos.

O filme narra a história de Julie, que dirige um sanatório, mas está prestes a perdê-lo para Morgan, um hoteleiro ganancioso. Com a ajuda dos personagens interpretados pelos irmãos Marx e de Gil, seu namorado e cantor de cassino, ela conseguirá impedir Morgan de alcançar seu objetivo e ganhará o dinheiro que necessita para manter o sanatório, não sem quiproquós, e por conta de um golpe de sorte: Gil aposta no cavalo premiado nas corridas do jôquei clube. A trama, vista da perspectiva da heroína, é simples. Em contraposição, do ponto de vista dos cômicos, é riquíssima, pois explora os cenários do sanatório, do jôquei clube e do cassino, possibilitando chistes e números musicais cuja intensidade repousa não tanto numa lógica realista¹¹⁴, mas em irrupções irrealis, capazes de aumentar a voltagem sinestésica do humor, da música e da dança nesse gênero.

Assim, as anedotas são construídas em torno da aposta de cavalo, de uma paciente que acredita ter problemas quando não tem, de um veterinário que finge ser psiquiatra e de toda e qualquer forma que os irmãos Marx encontram para desorganizar esse ambientes altamente regrados, com o intuito de ajudar a mocinha. Os musicais e as comédias se definem, portanto, por criarem números humorísticos e dançantes impossíveis do ponto de vista realista¹¹⁵ (RUBIN, 2002). Ou ainda, na medida em que são capazes de alterar a trama linear com a inserção de sequências cômicas e cantantes, que extrapolam o vetor do enredo (KRUTNIK, 1995)¹¹⁶.

Dessa forma, cenas cotidianas transformadas em números de dança e música ultrapassam a noção de realidade tanto de outros gêneros hollywoodianos, como o

¹¹⁴ Diferentemente dos filmes que não seguiam nenhum gênero, privilégio dado a poucos diretores vinculados aos grandes estúdios, como *As vinhas da ira*, de John Ford (1940), e *Monsieur Verdoux*, de Charlie Chaplin (1947), em que a trama seguia os eventos vivenciados pela percepção idiossincrática do personagem e finalizava quando o significado da experiência do protagonista tornava-se aparente para o personagem e/ou para o espectador (SCHATZ, 1981).

¹¹⁵ Um ótimo exemplo são as coreografias de Berkeley, ponto culminante do filme, que geralmente versava sobre as aventuras de produzir um musical em plena recessão norte-americana, a exemplo de *Gold Diggers* (1933). Embora conectadas com a trama, essas coreografias construíam um mundo paralelo, seguindo uma lógica própria e extrapolando o enredo do filme.

¹¹⁶ Como notou Rick Altman (1987), a narrativa do musical não se estrutura apenas em um encadeamento linear de acontecimentos, mas principalmente naquilo que ele denominou de Narrativa Foco-Dual ou estrutura dualista, qual seja: o enredo se desdobra a partir de tomadas ou números musicais que se opõem. Nem todos os musicais seguem essa estrutura dualista, mas é ponto pacífico que eles não seguem uma narrativa linear justamente pelas irrupções de números musicais e esquetes cômicas no decorrer da trama.

faroeste, o *melodrama familiar* e o *noir*, quanto dos próprios espectadores, como na famosa cena musical interpretada por Gene Kelly, dançando nas ruas, debaixo de uma tempestade, no filme *Cantando na chuva* (1952). Ou ainda, em *Um dia nas corridas*, quando Groucho Marx interpreta um veterinário que se passa por psiquiatra, oferecendo uma pílula de cavalo à paciente. Tais sequências são impossíveis em gêneros como o *faroeste*, por exemplo: nenhum xerife começaria a dançar no momento do duelo ou sacaria uma banana ao invés do revólver. Se isso acontecesse, não seria mais um *faroeste*, mas uma comédia musical ambientada de maneira a parodiar esse gênero. Tal números “impossíveis do ponto de vista realista” apresentado pela comédia musical é uma característica definidora do gênero, pois revela a dimensão utópica desses filmes, como comentarei a seguir.

A comédia e o musical, ou a combinação de ambos, movimentariam o fluxo narrativo em polarizações como espontaneidade/artificialismo, excentricidade/conformidade, expressão/repressão, informalidade/formalidade, valorizando os primeiros termos em detrimento dos últimos. Paradoxalmente, o musical era o gênero que mais demandava de todo o maquinário de Hollywood: palcos, cenários, vestuário e móveis suntuosos, a segmentação entre a filmagem e a gravação da música, bem como uma coreografia calculada, resultado de treinos exaustivos. Tudo isso para dotar o artista de uma pretensa espontaneidade e talento sobre-humanos nas telas de cinema, em performances que exploravam uma sequência também impossível de ser reproduzida nos palcos da Broadway¹¹⁷. A irrealdade como convenção da comédia musical possibilitaria aos protagonistas atravessarem tempos, espaços e gêneros: do mundo medieval ao futuro, da Broadway à China, do *faroeste* ao filme de terror.

Essa possibilidade de dançar nos mais diferentes cenários e de desarrumar as convenções de outros gêneros cinematográficos permitia sequências em que brancos e negros dividiam o mesmo quadro, mantendo-se ainda a divisão hierárquica do espaço e sem confrontar o tabu da segregação racial, como discutirei adiante. A capacidade de embaralhar convenções e unir opostos também é específica do cômico na comédia musical. As personagens se situam no entremeio entre heróis e vilões, conseguindo unir

¹¹⁷ Inicialmente, o musical reproduzia *ipsis litteris* o formato das revistas da Broadway, sendo essa a origem do gênero do cinema. Entretanto, as meras reproduções daquilo que poderia ser visto nos musicais da Broadway logo se tornaram receita para o fracasso; assim, os estúdios investiram em tramas mais articuladas aos números e sequências musicais, que apenas a câmera e a edição poderiam produzir, ganhando uma especificidade que não poderia ser feita nos palcos (BALIO, 1995).

brancos e negros, imigrantes e indígenas, como é possível ver nos seguintes filmes dos irmãos Marx: *Uma noite na Ópera* (1935), *No circo* (1939) e *No tempo da Onça* (1940) (KRUTNIK 1995)¹¹⁸. Logo, haveria certa abertura para a diferença na comédia musical, mas que não deixava de reproduzir uma série de preconceitos. Os próprios irmãos Marx eram imigrantes judeus. Chico falaria com sotaque italiano peculiar e Harpo, o mais excêntrico dos três, era mudo, ainda que fosse aquele que se comunicava facilmente com outras minorias. Na sequência descrita acima, é Harpo quem se junta aos negros na performance de *All God's chillun got rhythm* e é por meio dele que Groucho, Chico e o casal romântico se aproximam dos afro-americanos no filme.

Essa cena interessa na medida em que exemplifica o lugar do ator negro no período, bem como os limites impostos pelo Código Hays. Terceiro e último pilar do sistema de estúdios, tal código, oficialmente chamado de *Production Code Administration* (PCA)¹¹⁹, atendia às demandas que vinham sendo reivindicadas desde 1920 por associações religiosas protestantes e católicas, de mulheres, pais e professores que acusavam o cinema de incentivar más condutas, relacionadas ao crime e ao sexo, e de ter conteúdo supostamente imoral. Diplomatas de outros países também pressionavam para que os estúdios representassem as nacionalidades de maneira mais adequada¹²⁰. O primeiro passo para responder a esses grupos foi a criação de um código de conduta chamado “Don’ts and be carefuls”, adotado em 1927 pela associação dos produtores cinematográficos, a Association of Motion Picture Producers (AMPP).

Anterior à PCA, a censura era regida localmente, cabendo muitas vezes ao exibidor cortar as cenas que poderiam afastar o público de suas salas – o que não raro causava a indignação dos produtores, que viam seus filmes modificados sem consentimento prévio. Com a PCA, os filmes continuariam sendo alvo de controle das censuras locais e da sociedade civil, mas este órgão buscava minimizar futuros cortes e reclamações,

¹¹⁸ Krutnik tem razão ao dizer que os comédicos, ao atuarem de fora da sociedade, também se articulariam aos grupos outsiders. Para ser mais preciso, eu diria que os comédicos, mais do que atuarem de fora, atuam entre os dois polos: insiders e outsiders.

¹¹⁹ A partir do código, foi criada a Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), formada pelos presidentes dos maiores estúdios e popularmente conhecida como Hays Office, capitaneada pelo senador Will H. Hays, que centralizou a censura dos filmes.

¹²⁰ Vale lembrar que, em 1922, o governo mexicano baniu os filmes norte-americanos devido à constante representação do mexicano como vilão. Esse episódio trouxe um alerta importante para os produtores norte-americanos, que tiveram de repensar a sua política de exportação dos filmes, como analisa Ruth Vasey (1997): “The Mexican action helped in several ways to bring home to the American producers the implications of their participation in global distributions. First, movie content needed to be considered in relation to the intended range of distribution. Second, offense to a foreign nation by a single producer was a matter of concern to all the major companies, since it could damage the reputation and prestige of the entire industry in that market. Finally, the industry needed representation of its collective interests in foreign markets to negotiate and bargain with forces that opposed it” (VASEY, 1997, p. 9).

além de redefinir a lei de direitos autorais, limitando a quantidade de cortes de uma película. A censura era feita no âmbito do roteiro e da produção, para que os estúdios não gastassem com cenas que futuramente poderiam ser jogadas no lixo. Os filmes que fossem exibidos sem a aprovação da PCA pagariam a pesada multa de US\$ 25 mil (BALIO, 1995).

O Código de Produção, ou Código Hays, regulava a censura, definindo o que não poderia ser abordado pelos filmes. O documento prescrevia os seguintes princípios gerais:

“1. No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience shall never be thrown to the side of crime, wrong-doing, evil or sin. 2. Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented. 3. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation” (Motion Picture and Distributors of America, Inc., 1934)¹²¹.

Além disso, o código definia aplicações específicas, divididas em 12 tópicos: crimes contra a lei, sexo, vulgaridade, obscenidade, atitudes profanas, costumes, dança, religião, locações, sentimentos nacionais, títulos e temas controversos. No tópico “sexo”, a representação da miscigenação era terminantemente proibida, bem como retratar a escravidão branca: “5. White slavery shall not be treated. 6. **Miscigenation** (sex relationship between the white and black races) is forbidden”¹²² (Motion Picture and Distributors of America, Inc., 1934 – grifos meus)¹²³. No tópico “sentimentos nacionais”, prezava-se o respeito pela bandeira, instituições, pessoas proeminentes e cidadãos de outras nacionalidades. Afinal, para os filmes continuarem a ser exportados, era necessário respeitar os consumidores d’além-mar¹²⁴.

¹²¹ Documento consultado nos arquivos de Will Hays, na biblioteca Lamont, da Universidade de Harvard (EUA).

¹²² Na lista “Don’ts and be carefults”, a representação da miscigenação era proibida nos mesmos termos: “Miscigenation (sex relationship between the white and black races) is forbidden” (GARDNER 1987).

¹²³ Apenas em 1956 o PCA revogaria a proibição aos filmes que lidassem com miscigenação, vício por drogas, aborto, prostituição e sequestro, o que não significa que os censores locais seguissem todos os termos dessa cartilha.

¹²⁴ Vale lembrar, como conta Ruth Vasey (1997), que para conquistar o mercado alemão Hays fez uma série de reuniões com o embaixador desse país, com vistas a eliminar personagens alemães estereotipados. Assim, se no início dos anos 1920 havia vários filmes retratando alemães vilões, essa tendência irá diminuir no decorrer da década. Em substituição, os russos acabaram tornando-se vilões; embora o mercado russo importasse filmes norte-americanos, a especificidade do mercado comunista, como o não respeito aos direitos autorais, trazia menos lucros para as indústrias de cinema americanas, diferente da Alemanha, que era um mercado importante e promissor para os EUA.

Embora divididas em 12 tópicos, as aplicações gerais eram sucintas e objetivas, dando certa margem para os censores da PCA definirem, por exemplo, quais eram os padrões de boa conduta. Se, no que diz respeito às relações raciais, o código se referia apenas à proibição das cenas de sexo entre brancos e negros, também os casais inter-raciais foram proibidos no âmbito da narrativa; no que se refere à relação personagem-espectador, atrizes negras de pele clara, com atuações consideradas lascivas, eram frequentemente cortadas dos filmes¹²⁵, sendo permitida sua aparição apenas em contextos restritos:

A light-skinned black performer such as Nina Mae McKinney could perform within an all-black cast of *Hallelujah*, but a cinematic taboo hovered around the scenario of a sexually provocative black performance for a white audience – the dynamics of Harlem nightclubs or previous black musicals – if this spectator relationship alone suggested miscegenation. Generally this cinematic coding and taboo keep invisible the racial dimensions of sexual desire (MIZEJEWSKI, 2002, 185).

Se tais filmes não eram proibidos pela PCA, a censura local tinha a autonomia de bani-los. Em 1936, o filme *Green Pastures* (CONNELLY, 1936), um drama religioso afro-americano, foi banido em diversos estados do Sul dos Estados Unidos e também na Áustria, China, Palestina, Finlândia, Austrália, Hungria e Irlanda. Quando não vetavam o filme inteiro, os censores costumavam cortar números musicais com atores negros, como ocorreu em algumas cidades meridionais dos Estados Unidos, mas também na Polônia, onde os censores extraíram parte da música “Ole Man River”, interpretada por Paul Robson no filme *Magnólia* (WHALE, 1936). Em 1945, na cidade de Memphis, Tennessee, o censor banuiu *Brewster’s Millions* (DWAN, 1945) pela atuação considerada desrespeitosa do personagem interpretado pelo ator negro Eddie ‘Rochester’ Anderson com relação ao seu patrão branco. Na mesma cidade, em 1949, o filme *Curley* (CARR, 1947) foi vetado por mostrar crianças brancas e negras na mesma escola. No Texas, *Pink* (KAZAN, 1949) foi proibido (RICHARDSON, 1997): o longa era estrelado pela atriz branca Jeanne Crain, que interpretava uma personagem negra de pele bem clara, que se fazia passar por branca.

¹²⁵ Antes mesmo do Código Hays, filmes que podiam causar tensão racial foram proibidos. Os exemplos mais famosos são a proibição de filmes mostrando lutas, após a derrota do branco Jim Jeffries pelo negro Jack Johnson, num torneio de boxe em 1910 (BEDERMAN, 1995) e a proibição de *O nascimento de uma nação*, de D. W. Griffith (1915) que, após rebeliões negras e brancas no sul dos Estados Unidos, não pôde mais ser exibido em alguns Estados (CRIPPS 1993 e RICHARDSON, 1997, p. 281).

Assim, a autonomia local na decisão de censurar um filme definia o futuro da obra e demonstrava que o Código Hays, mais do que centralizar a censura, era um meio para que Hollywood padronizasse suas produções e ganhasse respeitabilidade junto a setores conservadores da sociedade norte-americana. Tal código mostrava que os filmes eram vistos como agentes capazes de desestabilizar e estabilizar condutas de raça, gênero e sexualidade, sendo necessárias intervenções estatais para evitar tabus, entre os quais o da miscigenação.

Os produtores, atentos a essas questões, buscavam fazer um retrato dos negros condizente com a visão racista de um mercado exibidor segregado do sul¹²⁶ e dos demais países que importavam esses filmes. Como diz Baxandall (2006), *mutatis mutandis*, o artista faz seu público e o público o seu artista. Nesse caso, ambos eram brancos e cristãos; sendo assim, grosso modo, “naturalizavam-se” condutas e mores. Tal código restringiu a participação de atores e atrizes negros em papéis centrais em Hollywood, o que só era permitido nos pouquíssimos filmes voltados para um público negro, com todo o elenco de afrodescendentes, como nas produções de diretores negros como Oscar Micheaux, no circuito alternativo a Hollywood ou em filmes como *Aleluia* (1929) e *Uma cabana no Céu* (1943), dirigidos respectivamente por King Vidor e Vicente Minnelli, cineastas brancos da MGM.

Nas demais produções, os personagens negros eram, em sua maioria, serventes e *entertainers* respeitosos e muitas vezes engraçados. Nos musicais, os afro-americanos interpretavam somente números ou sketches específicos, sem participação na trama – o que facilitava aos censores dos Estados segregados e países importadores cortar trechos que não afetavam diretamente a compreensão do enredo e a edição do filme. Essas restrições manifestam de modo contundente a internalização de certa estrutura social como dado formal do musical e da comédia, motivo pelo qual conceituo de *segregação na forma* fílmica. Tal modelo é perceptível também na formalização de outros gêneros cinematográficos de Hollywood, e é a principal razão para que o filme *Um dia nas*

¹²⁶ Na chamada *Era dos Estúdios*, 85 milhões de espectadores frequentavam os cinemas todas as semanas nas 17 mil salas de exibição, localizadas em mais de 9 mil cidades espalhadas pelos Estados Unidos. Conforme calcula Balio, desses 85 milhões, muitos iam mais de uma vez ao cinema; tendo em vista essa estimativa, o autor conclui que aproximadamente 40 milhões formavam o público desses filmes, na população de 130 milhões de habitantes que figurava no censo norte-americano (BALIO, 1995). A maior parte do público era formada por brancos de classe média. A população negra era estimada entre 12 e 13 milhões e sofria as restrições impostas pela segregação racial: apenas cerca de 400 salas de cinema eram voltadas para essa população. Nos Estados do sul, poucas salas ofereciam sessões segregadas; outras poucas permitiam a presença do público negro apenas na galeria do teatro, reservando a plateia térrea para os brancos. A característica majoritariamente branca do público e um sistema segregado de exibição são fatores centrais para compreender os lugares restritos dos artistas negros no cinema da época.

corridas tivesse apenas duas cenas que mostravam atores brancos e negros juntos – ambas passíveis de serem cortadas, sem comprometer a trama do filme, como descrito no início dessa seção.

Ainda que não fosse censurada, a sequência *All God's chillun got rhythm* seguia todos os preceitos do Código Hays: os negros estavam em um patamar hierarquicamente abaixo, seja no número de sequências em que aparecem, seja por usarem roupas surradas e viverem em casebres simples próximos ao curral que os separa dos hotéis, cassinos e do sanatório, na região afluenta da cidade. A mensagem dos negros para o casal branco em apuros, prestes a perder o sanatório da família, é que são despojados de bens materiais, mas felizes porque têm fé e ritmo – como diz a música que dá título à sequência¹²⁷. Além disso, não há nenhuma sugestão de sensualidade advinda dos personagens negros que, quando dançam, formam pares entre si. A dimensão amorosa está restrita ao casal branco.

Em nenhum musical ou comédia norte-americano da época há um par interracial formado por um homem e uma mulher, exceto em um caso: a dupla dançante Bill Robinson e a atriz mirim, branca e loira, Shirley Temple. Permissão cheia de meandros, em um contexto específico, onde Robinson sempre interpreta o mordomo de Temple. Nesses filmes, os personagens de Robinson são exemplos do estereótipo *Tom*: negro leal, trabalhador, educado e assexuado, cuja única missão na vida era proteger a menina e cuidar de seus senhores (BOGLE, 2009).

Diferentemente de Fred Astaire – que formava um par romântico com Ginger Rogers – ou Gene Kelly, onde a dança era a forma e o meio de expressão da conquista amorosa, Bill Robinson jamais poderia contracenar com uma mulher branca adulta. Afinal, não lhe era permitida a dimensão sexual, exceto por filmes em que o elenco inteiro era composto por artistas negros, como *Stormy Weather* (STONE, 1943). Além das restrições características do tipo *Tom*, o contexto em que se passavam as histórias desse duo formado por um negro e uma criança branca também era determinante para a presença de um ator negro na trama. *The Littlest Rebel* (BUTLER, 1935), por exemplo, se passa durante a guerra civil norte-americana e assume um ponto de vista claramente confederado. O longa faz um retrato idílico da escravidão nos Estados Unidos, sintetizado na relação de confiança entre Virgie (Shirley Temple) – a senhora – e Uncle

¹²⁷ “I got a frown / you got a frown / All God's chillun got a frown on their face/ Take no chance with that frown/A song and a dance, turn it upside down [...] Ain't got money, ain't got shoes/All God's chillun got rhythm”.

Billy (Bill Robinson) – o escravo. Graças à simpatia da pequena Virgie e à ajuda de Uncle Billy, o filme termina com a união entre confederados e yankees. Assim, o que permitiu a Robinson desempenhar um papel fundamental para o desenrolar da trama, neste caso, foi o fato de se tratar de um filme que se passa na época da escravidão. Observa-se, portanto, que Bill Robinson é uma exceção que confirma a regra vigente para atores negros, ao tornar explícitos os limites com que poderiam ser admitidos nas produções cinematográficas convencionais. Há ainda um elemento importante para a estrutura de sentimentos da branquitude descrita até aqui, em que os negros servem de suporte para os anseios e temores das personagens brancas: o *blackface* enquanto uma convenção do musical hollywoodiano¹²⁸. Uma amostra é a referida cena de *Um dia nas corridas*: ao final da performance de *All God's Chillun Got Rythm*, Harpo – ator branco – pinta o rosto de preto e tenta incorporar todos os trejeitos do *swing* negro, na tentativa de se esconder do xerife. Análises como as de Eric Lott (1995) e Michael Rogin (1996) têm mostrado que o *blackface* é uma representação complexa, com várias camadas de sentido: quando interpretada por brancos norte-americanos¹²⁹, não apenas constitui um meio de ridicularizar os negros, mas uma forma de acesso a qualidades que estes possuiriam na fantasia dos brancos, como a espontaneidade, a despreocupação, a inocência, a alegria e o charme. Eric Lott interpreta o *blackface* como um desejo interracial de cruzar a linha da cor, um modo seguro de atravessar a fronteira, mesmo que no nível cultural:

The very form of black acts – an investiture in black bodies – seems a manifestation of the particular desire to try on the accents of ‘blackness’ and demonstrates the permeability of the color line. [...] It was a cross-racial desire that coupled a nearly insupportable fascination and a self-protective derision with respect to black people and their cultural practices,

¹²⁸ O advento do som no cinema, cujo marco é o filme *The Jazz Singer*, de Al Johnson, transformaria determinadas licenças poéticas do cinema mudo, entre elas, o *blackface*. Nesse sentido, *The Jazz Singer* marcaria o fim e o começo de um novo uso do *blackface* no cinema, como apontam Rogin (1996). Se, até então, o *blackface* era um artifício para atores brancos interpretarem personagens negros durante toda a trama, *The Jazz Singer* inaugura seu uso em referência aos menestréis. Será apenas nos palcos ou em cenas “não realistas” que se lançará mão desse artifício, sempre como uma forma autorreflexiva de celebrar o entretenimento em si mesmo, por meio da tradição popular dos menestréis, do *swing* e do *jazz*. O *blackface*, nesse sentido, torna-se uma convenção no musical, sempre com o intuito de pagar tributo à própria história e às origens do gênero. É sob essa forma que Fred Astaire, em *Swing Time*, homenageia o grande sapateador da história do cinema norte-americano: Bill Robinson.

¹²⁹ Também os negros, em shows de menestréis, eram obrigados a adotar o *blackface*. Segundo Rogin (1996), quando os negros desempenhavam este papel, ganhavam uma expressão própria, subvertendo os estereótipos e dando uma forma mais próxima à cultura de seus antepassados. Já as performances de imigrantes de pele branca, como as de Al Johnson – um judeu –, seriam uma forma de integração ao *melting pot*: o rosto pintado de preto servia para apagar uma diferença étnica, chamando a atenção para a pele branca por trás da máscara e, assim, aproximando-o dos brancos norte-americanos.

and that made blackface minstrelsy less a sign of absolute white power and control than of panic, anxiety, terror, and pleasure. As it turned out, the minstrel show worked for over a hundred years to facilitate safely an exchange of energies between two otherwise rigidly bounded and policed cultures (LOTT, 1995, p. 2)

O *blackface* representa de forma contundente a formalização dos temores de segregação racial na superfície fílmica, em que brancos poderiam incorporar predicados negros, mas sem se diluir. Era comum, em cenas de *blackface*, o personagem mostrar o momento em que pintava o rosto de preto. Se, por um lado, os brancos podiam fazer uso dessa máscara para incorporar determinados atributos dados aos negros e ausentes nos brancos, por outro, a relação contrária é rara no cinema da época – tanto que não existiria a licença poética do *whiteface*.

A clara restrição de atores afrodescendentes na trama dos filmes aparece também no âmbito utópico do musical e da comédia, conforme analisa Dyer (2007), dando mais subsídios para pensar a segregação racial como princípio da forma cinematográfica. A irrupção de uma sequência “impossível do ponto de vista realista” era exclusividade dos personagens brancos: Fred Astaire, Ginger Rogers, Gene Kelly, Judy Garland e Mickey Rooney detinham o privilégio de atravessar as mais diferentes topografias e temporalidades, enquanto os irmãos Marx dispunham do direito de desorganizar a trama. Em outras palavras, se o enredo nesses gêneros expressa o âmbito do cotidiano, da vida como ela é, os números musicais e cômicos revelariam a dimensão utópica, da vida como ela poderia ser. Conforme Thomaz Schatz, todos os gêneros hollywoodianos teriam tal dimensão, constituída na tensão entre o cotidiano e a solução “idealista”. Nos musicais, o desfecho sonhado era antecipado por seus números musicais:

All genre films – and all Hollywood movies, to differing degrees – involve the promise of utopia. From the basic tension between everyday reality and its imaginary reflection on the screen, to the more complicated narrative tension between a film’s ‘realistic’ conflicts and its ‘idealistic’ resolution, movies project utopian visions of a potentially well-ordered community. In the musical, the same reality-to-utopia strategy is also evident in the plot. The musical’s gradual narrative progression toward a successful show and the principal performers’ embrace project a utopian resolution, but this resolution is anticipated whenever the performers break into song and dance (SCHATZ, 1981, p. 188).

Nesse sentido, a restrição dos afrodescendentes à dimensão utópica desses filmes manifesta o quão profundo era o tabu da miscigenação, a ponto de tal relação não poder ser concretizada nem mesmo no âmbito do devaneio. O máximo que poderia ocorrer era

a união entre brancos e negros como ocorre na cena com Harpo Marx, cujo sentido é alegrar e divertir o casal branco em apuros.

Como pontua Richard Dyer, a utopia do musical, mais do que oferecer um modelo intelectual para o mundo diferente do qual se vive, manifesta-se no modo como incorpora as sensações daquilo que deveria ser: “It presents [...] what utopia would feel like rather than how it would be organized” (DYER, 2007, p. 20)¹³⁰. É no âmbito dos sentidos que tal gênero produziria uma “estrutura de sentimentos branca” e colonial: o musical faz uso de artifícios e convenções específicos, que privilegiam os personagens, o olhar e o corpo do espectador branco. Em meio a tais convenções, sempre mediada pela câmera subjetiva e o corpo do personagem branco, estaria a possibilidade do espectador, numa só visada, englobar o mundo, transpondo os mais diversos espaços e tempos por meio da dança e do humor¹³¹:

The number – and precisely in its intoxicating exuberance – is the very model of the colonial structure of feeling: expansion into space, control over what's in that space, incorporation of what's there into white agendas. This movement of expansion and incorporation is at the heart of the musical's construction of race (DYER, 2007, p. 41).

A aproximação de Dyer faz especial sentido se lembrarmos que, em sua origem, o musical está intrinsecamente ligado ao colonialismo do século XIX e às exposições coloniais, às operetas e aos circos que dão base para o gênero – em muitos casos, utilizando grupos autóctones e animais da África em seu shows. O caso mais conhecido

¹³⁰ Diferentemente do conceito clássico de utopia, de Thomas Morus, que busca pensar no nível mental a organização de uma vida melhor que não tem lugar no mundo atual, o musical incorpora a sensação de utopia no nível do sensível: “Entertainment does not, however, present models of utopian worlds, as in the classic utopias of Thomas More, rather the utopianism is contained in the feelings it embodies. It presents, head-on as it were, what utopia would feel like rather than how it would be organized. It thus works at the level of sensibility, by which I mean an affective code that is characteristic of, and largely specific to, a given mode of cultural production. This code uses both representational and, importantly, non-representational signs” (DYER, 2007, p. 20). Outra diferença importante é que o musical busca consumir a utopia capitalista, qual seja, que as promessas proclamadas por esse sistema se realize. Desse modo, nos números musicais a abundância denota consumismo; a energia e intensidade, liberdade pessoal e individualismo; a transparência, liberdade de expressão. As soluções devem ser providas por este sistema. Seria possível discordar dessa noção, uma vez que utopia diz respeito, literalmente, a um não lugar (u-topos); entretanto, Dyer, ao utilizar esse conceito, pretende compreender o entretenimento em seus próprios termos e em suas promessas internas.

¹³¹ Tal “estrutura de sentimento” é tão forte que retira dos espectadores a possibilidade de incorporar uma subjetividade outra que não a branca, uma vez que esses filmes reiteram o tropos colonial de que só se pode experimentar o mundo por meio da roupagem branca. Como é possível ver em diferentes comédias musicais, os personagens brancos viajam para países diversos, como França, China, México, Brasil e Marrocos. Além disso, experimentam em seus números vários meios geográficos e períodos históricos diferentes.

é o da Venus Hottentot¹³², que, ao mesmo tempo que era analisada pelo cientificismo vitoriano, fazia parte de shows em teatros populares (LINDFORS, 1999).

Esse “imaginário da branquitude” era tão presente em Hollywood que até mesmo nos *race movies* – com elenco formado apenas por atores afro-americanos, onde Eddie Rochester, Bill Robinson e Lena Horne ganhavam os papéis centrais – a expansão espacial e temporal era circunscrita à *plantation*, ao cabaré e à África, aos spirituals, ao blues, ao jazz e ao swing. Nesses filmes, não há números espanhóis, chineses, latinos, indígenas ou óperas, entre outros tantos temas dos musicais acima citados. A imaginação utópica está circunscrita à música e ao mundo que o imaginário branco pensa pertencer ao negro.

Cinédia e o nacionalismo branco

Após ser chamado quatro vezes por Paulo (Rodolfo Mayer), seu patrão, Sebastião (Grande Otelo) entra na sala de estar descabelado, com o passo arrastado e claudicante, como quem acaba de acordar de um repouso. A ronceirice de Sebastião, para além dos movimentos vagarosos do ator e da voz sonolenta de quem mal sabe articular sílaba por sílaba, é contraposta à voz impetuosa e ao fraseado rápido de Paulo, que demanda eficiência do empregado: “Vem cá! Depressa!”. A exigência é simples, como ordena Paulo: “[...] Ligue a borracha do canteiro a uma torneira para botar água no automóvel [...] Compreendeu bem?”. Ao que o menino houve atento, com o cenho cerrado, pressionando seu chapéu contra a barriga, e responde, com os olhos esbugalhados: “Sim... liiigueuee aaa booorracha... doo automóvel no canteiro, que é para botar água na torneira”. Desconcertado com a ignorância do empregado, Paulo decide fazer o serviço por conta própria e sai do quadro. Sebastião olha para um dos convidados, Feliz (Mesquitinha), que segura um cão maltês no colo. Com um sorriso maroto, o empregado diz, num tiro certo: “homem de cachorro, cruze!”.

¹³² Para um estudo mais detalhado sobre isso, ver Lindfors (1999).

Sequência 2: Onde estás, felicidade?

Fig. 26 - Paulo (Rodolfo Mayer) chama Sebastião (Otelo).

Fig. 27 - O plano aberto mostra o andar claudicante de Sebastião.

Fig. 28 - O vestuário de Sebastião contrasta com o roupão de seda de Paulo.

Fig. 29- Os olhos e boca bem abertos expressam a dificuldade de falar do personagem.

Fig. 30 – Paulo sai de cena e Sebastião olha para Félix.

Fig. 31 - Camera subjetiva de Sebastião.

Fig. 32 - Na sequência, ele zomba de Félix.

Fig. 33 - Ri, com descontração e sem as tensões das outras cenas.

Essa é a primeira das cinco cenas que contam com a participação de Grande Otelo no filme *Onde estás, Felicidade?* (1939), que tem, no total, cerca de 55 sequências¹³³. Sua presença não é estruturante no enredo; apenas pontua alguns trechos cômicos que poderiam ser suprimidos sem que o espectador perdesse o fio da meada, tal como acontece na comédia musical dos irmãos Marx – mecanismo que inscreve a *segregação na forma*. Mas diferente destes últimos, Grande Otelo não é o cômico central do enredo, cabendo este papel a Mesquitinha, que tem o privilégio de zombar das polaridades que compõem a trama. Esse filme é um exemplo, entre outros quatro, que revela que o lugar de Grande Otelo na maioria dos filmes da Cinédia seria homólogo ao dos atores negros no cinema hollywoodiano. Não por acaso, Grande Otelo recebeu a crítica de, neste filme, imitar demais Stepin Fetchit, um dos principais atores negros da Fox.

Entretanto, se há similaridade no espaço cedido a Grande Otelo, seu significado deve ser relido à luz dos dilemas da cinematografia nacional, fornecendo pistas para compreendermos o ponto de vista desse filme e, como veremos, de uma série de elementos recorrentes nas demais produções da Cinédia que contam com a participação do ator.

Onde estás, felicidade? é a história de Paulo, um personagem branco¹³⁴, dirigente de uma fábrica de tecelagem, cuja busca pela felicidade se vê clivada entre a

¹³³ Utilizo cena como sinônimo de sequência, conforme define Jacques Aumont e Michel Marie: “A cena de filme é um momento facilmente individualizável da história contada (como a sequência)” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 45).

¹³⁴ A descrição dos personagens segue a própria terminologia nativa do período: em geral, todos personagens e artistas que não têm sua cor/raça descrita são brancos; aqueles que têm sua cor/raça caracterizada são não brancos, descritos por termos aplicados na época, como “preto”, “moreno”, “mulato”, “colored”, “negrinho” etc. Essa lógica, como analisa Richard Dyer, é constituinte do imaginário da branquidão que desracializa os brancos à medida que racializa os não brancos (DYER, 1997).

origem suburbana e o anelo de entrar nos círculos da elite cultural carioca por meio de sua esposa branca, Noemia, cantora de rádio de crescente sucesso. Ao se mudar para Copacabana para investir na carreira dela, Paulo se desilude ao encontrar uma elite perdulária, sem valores éticos e destituída de patriotismo, que a cada duas palavras em português, diz uma em francês e outra em inglês. Inconformado, ele se separa da esposa e retorna ao subúrbio para viver com Clotilde (tia e mãe de criação), embora sinta falta de Noemia. Na ceia de natal, a ex-esposa regressa, decidida a trocar o sucesso do rádio pela união da família¹³⁵.

Lançado em 1939, *Onde estás, felicidade?* é um melodrama com trechos musicais e cômicos, que não segue propriamente o modelo da comédia musical, sendo uma espécie de filme híbrido. Sua mensagem se desenvolve em consonância com o Estado Novo: valoriza o patriotismo e a modernização, aliados aos valores da família e do trabalho¹³⁶. O ufanismo se expressa nos chistes e ironias de Félix (Mesquitinha) e Clotilde (Luíza Nazareth) – respectivamente, amigo e tia de Paulo – com relação a uma elite carioca que imagina viver na Europa. Num trecho do filme, que mostra os dispendiosos encontros sociais entre críticos de rádio e socialites, Félix ouve a resenha laudatória com que Doutor André (Paulo Gracindo) introduz Paulo ao grupo. Logo, comenta: “Me diz uma coisa, o que o Dr. André quis dizer com aquilo tudo?”. O pai de Noemia responde: “Quer dizer com isso que o Paulo é um bom rapaz”. Com ironia, Félix retruca: “Mas para dizer só isso é preciso incomodar tantas línguas?!”.

Se Félix e Clotilde expressam o ponto de vista do filme por meio da chacota que fazem do grupo ao qual se contrapõem, Paulo reforça o mesmo conteúdo de forma dogmática e pedagógica. No momento em que se separa de Noemia, ao ouvi-la dizer que ele não compreende arte, pois só pensa no trabalho, o personagem responde, de forma panfletária: “Há muito mais música, muito mais poesia no rumor das alavancas e nos motores de minha fábrica, do que em todas as tolices que tem escrito. Lá, eu me

¹³⁵ Em termos de enquadramento e montagem, o filme segue os preceitos hollywoodianos: plano americano e narrativa linear. Não há distinção no enquadramento dos personagens e a composição de cada um deles dá em termos das diferenças no vestuário, no modo de falar e nos signos que o corpo de cada ator carrega.

¹³⁶ A ideologia varguista não estava presente apenas na fala de personagens como Paulo, espécie de alter ego de Adhemar Gonzaga, mas também nos bastidores – pese o fato de que uma comitiva do governo, encabeçada por Lorival Fontes, foi prestigiar o primeiro dia de filmagens, quando Gonzaga também inaugurou o retrato de Getúlio Vargas na sala de cinema do estúdio. Marc Ferrez e representantes da Paramount e da RKO estiveram presentes nesse evento. Na ocasião, Gonzaga se aliou a representantes do governo, exibidores e distribuidores, apesar das disputas com os últimos. Ver Cinearte, 15/06/1938. Sobre a ideologia do trabalhismo, ver: (GOMES, A.,1994). Sobre a assim chamada Revolução de 1930 e o Estado Novo, ver: (FAUSTO, 2006 e GOMES, A., 1998).

sinto bem, lá, os meus ouvidos são acariciados pelas notas vibrantes da luta que conquista o pão nosso de cada dia, adeus”. No epílogo, o filme procura responder a pergunta-título: a felicidade está na ética do trabalho, na união familiar e nos valores de um Brasil intocado no subúrbio carioca, onde vive a classe média e os pequenos industriais, e não na região costeira, lugar do dispêndio, onde a erudição não passa de fachada.

Se, por um lado, há um partido evidente do filme contra certa elite de gestual cabotino e sem consciência patriótica, por outro, o tirocínio das personagens de classe média também se contrapõe à postura da classe baixa, incorporada, no filme, por Sebastião (Grande Otelo). O ator faz aqui um tipo próximo dos personagens negros hollywoodianos que encarnavam o papel de empregados, mas com características do arquétipo de garoto/mulato pernóstico do teatro de revista¹³⁷. Como define Otávio Rangel em seu livro *Técnica Teatral*, de 1949, o garoto/mulato pernóstico é uma variação do baixo cômico:

Mede-se pela *craveira* dos 30 a 35 anos. *Fisionomia aparvalhada. Gestos de lorpa*, chocantes e grosseiros. Estúpido no todo e em tudo. Formam a falange do gênero os seguintes tipos: *criados*, copeiros, cozinheiros, vendedores ambulantes, quitandeiros, carvoeiros, mata-mosquitos, soldados, marinheiros, fuzileiros, recebedores, motorneiros, motoristas, trocadores, ‘olheiros’, *mulatos pernósticos* etc. Em suma: o Baixo-cômico é personagem copiada à *baixa camada social*. (RANGEL, 1949, p. 93, grifos meus).

Nota-se como os livros de ensino teatral faziam uso de características antropométricas, fisionômicas, raciais e de estratificação social para descrever a composição das personagens. Grande Otelo está próximo do tipo mencionado acima¹³⁸. Na cena mencionada de *Onde estás, felicidade?* e nas outras quatro em que o ator aparece nesse filme, Sebastião – o único negro do elenco, à exceção de um figurante que aparece numa cena no subúrbio – agrega à sua performance uma obtusidade indolente para as questões práticas, como abastecer o carro, servir café e carregar louças – tal qual o personagem *Lazy Richard*, de Stepin Fetchit. Entretanto, também incorpora uma esperteza e agilidade inconsequentes, fazendo comentários que não deve, até mesmo preconceituosos, roubando rabanadas e tentando convencer os outros de que está

¹³⁷ Ver também Dourado (2005) e Brito (2011) identificam como sendo este o tipo de Grande Otelo.

¹³⁸ A popularização do estereótipo do mulato pernóstico foi tão grande que, na década de 1950, quando Costa Pinto pesquisava as relações raciais no Rio de Janeiro, esse foi o estereótipo mais recorrente para caracterizar o mulato, correspondendo a 30% dos 305 questionários aplicados. “Hipócrita”, “falador” e “traidor” também foram termos recorrentes. Além disso, “pouco inteligente” foi “um dos estereótipos mais encontrados” na pesquisa (PINTO, 1998, p.194).

correto, quando não está – o que é mais típico do “mulato pernóstico” das revistas. Estas últimas características seriam uma espécie de tradução local, à luz do teatro popular, dos personagens negros de Hollywood¹³⁹, que em sua maioria deveriam ser respeitosos com seus patrões e, no máximo, poderiam dar ordens com a intenção de garantir um destino feliz para um personagem branco, como fazia *Mammy* (Hattie MacDaniel), em *E... O vento levou*.

Tal transliteração não estaria destituída de preconceitos e estereótipos com relação à população negra, já que a matutice de Sebastião, na visão normativa do filme, mais do que refletir a esperteza de alguém que se faz de apatetado para não trabalhar, jogava sobre o personagem a responsabilidade por sua própria sorte. Circunscrito às cenas que se passam no subúrbio, Sebastião parece representar o resquício de um passado. Não tem boas maneiras e demonstra-se incapaz de ajustar-se à ordem do trabalho livre e de levar o país ao progresso¹⁴⁰, vivendo às custas da bondade de Paulo e Clodomira, Seu Pereira e Fernandinha, estes também personagens do subúrbio. Estabelece-se uma relação de benevolência ambivalente, que resvala na desaprovação das atitudes do empregado e repõe a posição superior dessas personagens brancas contra o futuro inexistente que o próprio Sebastião colheu.

Em *Onde estás, felicidade?*, o diretor Mesquitinha e o produtor branco Adhemar Gonzaga reconstituem seu “modelo reduzido” da sociedade brasileira. Temos, de um lado, a superficialidade de uma elite cultural destituída de valores nacionais e, de outro, uma espécie de figura social fora da ordem assalariada, representada por Grande Otelo, cujas características tornadas visíveis em tela são a falta de parâmetros mínimos de conduta profissional, a ignorância e um moralismo duvidoso. Distintos de ambos os grupos, que o filme retrata como decadentes, resta aos novos industriais nacionalistas, educados, mas imaculados pelos estrangeirismos das elites, alavancar o progresso do

¹³⁹ Estou mais atento à tradução dos papéis e posições determinados pela ideia de diferenças raciais, mas vale pontuar que a Cinédia também aposta em outros tipos de transliteração – por exemplo, ao reler a forma fílmica do musical de acordo com questões do campo cinematográfico brasileiro da época. Em *Alô, Alô Carnaval* (1936), o enredo se desenvolve em torno da construção de um espetáculo musical, assim como ocorre no pioneiro musical americano *The Broadway Melody* (BEAUMONT, 1929), mas com diferenças importantes. Em *Alô, Alô Carnaval*, ao invés de o show dar certo, como ocorre em *The Broadway Melody*, o dono do cassino, após ser deixado por uma companhia francesa de espetáculo, recorre a dois malandros que antes havia esnobado (SCHVARZMAN, 2006). Esses quiproquós entre um patrão que deseja equiparar seu empreendimento aos padrões internacionais e os malandros que fazem de tudo para conseguir uma pontinha no show business, somados às paródias daí decorrentes, resultarão numa fórmula de sucesso muito repetida pela chanchada, como ocorre em *Carnaval Atlântida* (BURLE, 1952).

¹⁴⁰ O contraste é maior se repararmos que, quando Paulo adquire uma casa na “cidade” – na zona sul –, os mordomos que trabalham para ele são todos brancos e conhecedores da boa etiqueta.

país com base nos valores da família e do trabalho¹⁴¹. O problema que esses personagens buscavam resolver não era a depressão econômica – como nos musicais de Busby Berkeley –, mas o desenvolvimento do país e de uma identidade propriamente nacional.

Há um jogo de homologias cifradas entre o ponto de vista do filme e a posição de Adhemar Gonzaga no campo cinematográfico. Nascido em 1901, numa família afluente e tradicional carioca – era bisneto do Barão de São Francisco e neto do comendador João Carlos de Oliveira Sampaio, que detinha a concessão da exploração da loteria na cidade do Rio de Janeiro –, Adhemar Gonzaga teve acesso a revistas de cinema importadas, possibilitando uma cultura cinematográfica para poucos na época, bem como câmeras de filmagem norte-americanas, viagens para Hollywood, uma herança adiantada que custeou a construção da Cinédia e o apadrinhamento no meio jornalístico. Apesar de deter todo esse capital econômico, social e cultural, a opção pelo cinema não agradou seus pais, que se contrapuseram veementemente¹⁴², em uma época em que ser cineasta era visto com olhos oblíquos pela elite carioca – era, quando muito, considerado um entretenimento para as classes baixas¹⁴³ (RAMOS, 1997).

Não parece exagerado encontrar no personagem do filme, Paulo, caminhos pelos quais Adhemar Gonzaga critica sua própria classe de origem. Ambos personagem e produtor apostam na industrialização do país: Paulo, com sua fábrica de tecelagem; Gonzaga, enquanto fundador da Cinédia e defensor da criação de uma indústria cinematográfica nacional. Tanto um quanto outro são incompreendidos pelos

¹⁴¹ No que tange aos enredos, os filmes da Cinédia abordaram temas diversos, principalmente por meio de três gêneros: comédia de costumes, musical e drama. Na gama de 55 longas-metragens produzidos, há uma tendência a abordar conflitos amorosos das classes médias urbanas, especialmente a carioca e com um tom nacionalista (HEFFNER, 2006). Embora a linguagem cinematográfica hollywoodiana fosse o padrão a ser seguido, os filmes da Cinédia teriam um teor nacionalista e desenvolvimentista. Em *Romance proibido* (GONZAGA, 1944), a protagonista desiste de lutar por seu grande amor para dar aulas no interior. Em *Caminho do Céu* (RODRIGUES M., 1943), a filha de um grande industrial conhece a pobreza do interior e pede para o pai construir uma indústria de aviões para dar emprego aos pobres e ajudar no esforço de guerra. Em *Bonequinha de Seda* (VIANNA O., 1936), tal como *Onde estás, felicidade?*, há uma crítica ao anglicismo: a personagem de Conchita de Moraes, em resposta ao “OK, madame” de seu motorista, diria: “Ora, vá para o diabo que o carregue com o seu OK. Você é brasileiro” (apud HEFFNER, 2006, p. 8).

¹⁴² Como conta o próprio Adhemar Gonzaga, aos 13 anos, foi colocado em um colégio interno, pois seus pais se preocupavam com sua “mania de cinema” – ocasião que eles aproveitaram para jogar fora toda a sua coleção de revistas, filmes e equipamentos cinematográficos (GONZAGA 1987).

¹⁴³ Gonzaga deixou os estudos na Escola Politécnica, sem o consentimento dos pais, para se tornar redator na revista literária *Paratodos*, com um diminuto espaço para o cinema. Com apoio da Gráfica Pimenta de Melo, que imprimia *Paratodos*, fundou uma revista inteiramente dedicada ao cinema, a *Cinearte*, com Pedro Lima, Álvaro Rocha, Gilberto Souto, Paulo Wanderley, Pery Ribas, Sérgio Barreto Filho, Octávio Gabus Mendes e Ignácio Conseuil Filho. A partir de seu trabalho de crítico de cinema, iniciou uma campanha com Pedro Lima em defesa do cinema brasileiro, culminando na fundação da Cinédia.

entusiastas do estrangeiro – no caso específico de Gonzaga, por aqueles que não acreditam na produção cinematográfica do Brasil, opinião do *milieu* da qual era proveniente. Como é perceptível nos filmes da Cinédia e no seu esboço de biografia, Gonzaga se sentia mais pertencente da classe média, tal como seu alter ego no filme, Paulo, do que bisneto de barão¹⁴⁴. Acrescenta-se que, em 1939, ano do lançamento de *Onde estás, felicidade?*, a Cinédia já havia dado diversos prejuízos, enfraquecendo seu capital econômico.

Tal jogo de homologias pode ser estendido ao diretor do filme, Mesquitinha¹⁴⁵, que interpreta o personagem Félix. Ambos ator e personagem são representantes do meio artístico, dentro e fora da tela, e seus chistes giram em torno dos estrangeirismos desse meio; assim, fazem chacota dos críticos que não gostam de seus filmes. Quanto aos demais artistas/personagens, se não há correlação tão direta, mantém-se uma correspondência entre o lugar da personagem na estrutura do filme, seu estrato econômica e as posições dos intérpretes no campo de entretenimento. É o que ocorre com Dircinha Batista¹⁴⁶, Rodolfo Mayer¹⁴⁷, Wanda Marchetti¹⁴⁸ e Paulo Gracindo¹⁴⁹,

¹⁴⁴ Em seu “esboço de biografia” não há nenhuma referência ao fato de ser bisneto de barão e neto de comandador (GONZAGA 1987).

¹⁴⁵ Até *Onde estás, felicidade?*, Mesquitinha havia interpretado 10 filmes: *Alô, alô Brasil* (1935), *Estudantes* (1935), *Noites cariocas* (1935), *Caçando feras* (1936), *João ninguém* (1936), *O bobo do rei* (1937), *Bombonzinho* (1937), *Tererê não resolve* (1938), *Maridinho de luxo* (1938) e *Está tudo ahi* (1939). Essa quantidade de participações é enorme em um intervalo de três anos, tendo em vista que a Cinédia, maior produtora da época, lançava, em média, um a dois filmes por ano. Para mais informações sobre a trajetória deste ator, ver capítulo 1. Cf: Base de dados da Cinemateca: www.cinemateca.gov.br, consultado em 12/09/2012.

¹⁴⁶ Dircinha Batista (1922-1999) era filha do compositor e ventríloquo Batista Júnior e irmã de Linda Batista. Aos 8 anos, gravava seu primeiro disco, em uma carreira ascendente no rádio, sob a chancela de Getúlio Vargas, que a elegeu sua cantora preferida. No auge do sucesso, chegou a ter 14 carros e quatro casas de campo em Teresópolis (NETO, 2010, p. 54). Em *Onde estás, felicidade?*, a atriz vive Nonoca, representante da elite carioca. Antes deste, havia participado de sete filmes.

¹⁴⁷ Rodolfo Mayer (1910-1985) nasceu em São Paulo e estudou no Liceu Sagrado Coração de Jesus, onde iniciou a carreira artística e deu aulas de teatro ao jovem Grande Otelo. De lá, foi para a rádio Record, em 1927, de onde passou para as maiores emissoras de rádio dos anos 1930 e 1940, como a Nacional, a Mayrink Veiga e a Tupi. O rádio abria as portas para o teatro, o cinema e a televisão (NETO, 2010, p. 306 e RAMOS e MIRANDA, 1997). Até aquele momento, o ator havia atuado em sete filmes.

¹⁴⁸ Wanda Marchetti (1904-1985) nasceu em São Carlos (SP). Aos 15 anos, fugiu com uma companhia de teatro, até ser contratada pela companhia de Oduvaldo Vianna, *Dulcina/Odilon*, e depois pela de Procópio Ferreira, que abriu as portas para sua participação no cinema (NETO, 2010, p. 288). Na época do filme, era uma das principais atrizes do teatro de Ferreira (cf. A noite, 16/03/1938). Em *Onde estás, felicidade?*, a atriz interpreta Mme. Lúcia, da elite carioca, que finge ser amiga de Noemia e tenta seduzir Paulo. Ela é a atriz que representa a decadência moral desse grupo no longa – o terceiro de sua carreira.

¹⁴⁹ Paulo Gracindo (1911-2007) nasceu no Rio de Janeiro, mas logo cedo foi morar em Maceió, onde seu pai, Demócrito Gracindo, foi político influente e, depois, prefeito. Após o curso preparatório para a Faculdade de Direito de Recife, foi convocado a alistar-se no exército. Explodia a chamada Revolução de 1930 e seu pelotão seguiu para o Rio de Janeiro. Na capital, Gracindo entrou para o Teatro Ginástico Português e iniciou sua carreira artística, que percorreu teatro, rádio, cinema e televisão (NETO, 2010, p. 214). Na época das filmagens do filme, o ator era anunciado como um destaque da *Companhia Elsa-Cazarré* (cf. A noite 3/01/1938). *Onde estás, felicidade?* foi seu quinto filme.

provenientes das camadas médias e altas da sociedade e, na época, artistas de destaque, seja no teatro, seja nas emissoras de rádio⁶⁰. No que diz respeito a Grande Otelo, porém, há uma evidente inversão entre estrato econômico¹⁵⁰ ao qual pertence e a personagem do ator¹⁵¹, não existindo sequer correspondência entre sua posição no campo de entretenimento e o lugar que lhe é dado no filme.

Como os dados revelam, independentemente da posição de destaque que Otelo angariou a partir de 1936 e do fato de receber elogios da crítica, nos filmes da Cinédia a participação de nosso ator se resumirá a pontas, sem que seus personagens desempenhem funções estruturantes na trama. Em *Maridinho de luxo* (BARROS L., 1938), Grande Otelo participa como figurante em números musicais. *Sedução no garimpo* (Luiz de Barros, 1941) traz o ator no papel de empregado da vendinha. Em *Samba em Berlim* (Adhemar Gonzaga, 1943), ele vive o empregado da pensão¹⁵². Em *Caminho do céu* (Milton Rodrigues, 1943), é o “molecote que leva as malas”, enquanto em *Romance proibido* (Adhemar Gonzaga, 1944), faz novamente o papel de “molecote”. Tal como ocorre em *Onde estás, felicidade?*, nesses filmes Grande Otelo seria o único ator negro a atuar – exceto pelo figurante de *Onde estás...* De modo análogo, em todos, um conjunto de atores e atrizes brancos encarna diferentes tipos de personagens: há os brancos suburbanos de boa índole, como Paulo, Clotilde, Fernandinha e seu Pereira; os membros da elite consciente, como Félix e Noêmia; os perdulários, como o pai de Noêmia; e, por fim, os dissimulados, como Dr. André e

⁶⁰ Sobre os demais atores e atrizes do filme, não foi encontrada qualquer informação.

¹⁵⁰ A obrigatoriedade de uma equivalência entre estrato econômico e personagem no filme não era e não é regra no campo cinematográfico. Veremos que atores como Oscarito interpretam personagens provenientes de diferentes estratos econômicos. Entretanto, por ora, vale observar que, no caso de Grande Otelo, a despeito do ator ter ganhado estabilidade material e uma posição de destaque, seus personagens continuaram representando negros de classe baixa. Restrito a tais papéis, a variação ocorrerá nas visões dos diretores e produtores sobre tal grupo e na capacidade do intérprete em angariar simpatia do espectador. Se, em *Onde estás, felicidade?*, a relação metonímica entre negro e pobreza incorporada por Otelo simboliza uma das razões para o atraso da sociedade, perceptível em outros filmes da época, é possível detectar que em outras produções, tanto da Cinédia como da Sonofilmes e Brasil Vita Filmes, há um rearranjo entre as posições das personagens, que tendem a se afinar com estratos mais baixos, sem, contudo, estarem imunes a preconceitos de cunho racial. A diferença, ainda que pequena, em relação a uma produção e outra está intrinsecamente relacionada às condicionantes de um acanhado campo cinematográfico carioca da época, em relação simbiótica, mas dependente, com os outros setores do campo de entretenimento (teatro, rádio, cassinos e produção fonográfica), assim como o campo político e econômico.

¹⁵¹ Os personagens que Otelo interpretava não correspondiam à sua trajetória, visto que o ator foi criado como membro de uma família influente de São Paulo, estudou na mesma escola de Rodolfo Mayer e sabia inglês e francês.

¹⁵² Grande Otelo é o único ator elogiado do elenco: “Há o abuso do primeiro plano, o que se tratando de artistas canhestros, devia ser cuidadosamente evitado. Por isso, é rara a sequência que agrada e a certas realizações devia, mesmo, o diretor ter renunciado pela patente falta de meios para levá-las a bom termo. [...] O melhor intérprete é esse crioulo incrível – O Grande Otelo” (*Jornal do Brasil*, 22/08/1943).

Lúcia. Ao ator negro, é dado apenas o tipo preguiçoso e “pernóstico”. É em meio a tal desigualdade na distribuição de papéis e sentidos atribuídos aos significantes branco e negro que os estereótipos em relação ao último são produzidos.

Tem-se, portanto, mais argumentos para perceber uma afinidade entre o pensamento branco da Cinédia – também presente nos textos da *Cinearte*, como no artigo de Pedro Lima – e a forma fílmica segregada em sua tradução por esse estúdio. Tal transliteração limita o espaço dos atores negros aos papéis que, na hierarquia dos gêneros, estão na base, qual seja, os cômicos. A partir desses filmes, a *persona* de Grande Otelo seria moldada pelos estereótipos de moleque indolente e “pernóstico”.

Fig. 34 - Grande Otelo, em *Sedução do garimpo* (Luiz de Barros, 1941). Percebe-se o jeito desajeitado com que carrega as armas. **Fonte:** Cinédia.

Fig. 35 – Grande Otelo leva bronca da dona da pensão, em cena de *Samba em Berlin* (Adhemar Gonzaga, 1943). Com vestuário mais sofisticado que o dos filmes anteriores, ele interpreta um tipo folgado, que não quer saber de trabalhar.

Apesar do pouco espaço dado, Otelo recebe críticas elogiosas (*A Scena Muda*, 31/08/1943, p.4.), a exemplo do que aconteceu com sua participação em *Caminhos do Céu*. Mas, conforme mostra a carta do leitor Wilson Buechem, em *A Scena Muda*, depreende-se desses textos que um bom ator negro deve encarnar muito bem um personagem repleto de preconceitos – o que sinaliza a exata medida do espaço dado aos afro-brasileiros no imaginário da branquitude: “Grande Otelo, o ótimo ator cuja a cara já nos faz rir, esteve magnífico nas cenas em que tomou parte, principalmente naquela das bananas” (*A Scena Muda*, 7/9/1943, p. 22.). A associação entre negros, bananas e sabão, recorrente em propagandas coloniais, buscava aproximar tal população dos macacos (BACHOLLET, DEBOST, LELIEUR, *et al.*, 1987)¹⁵³. Como analisa Anne McClintock:

Na cultura vitoriana, o macaco era um ícone da metamorfose, servindo perfeitamente ao papel liminar do sabão em mediar as transformações da natureza (sujeira, lixo e desordem) em cultura (limpeza, racionalidade e indústria). [...] O sabão-macaco tornou-se emblema do progresso industrial e da evolução imperial, encarnando a dupla promessa de que a natureza podia ser redimida pelo capital consumidor e que o capital consumidor podia ser garantido pela lei natural (McCLINTOCK 2010, p.321)

¹⁵³ Em pesquisa recente, realizada por Antônio Sérgio Guimarães (2002), mostra-se que ainda é recorrente o insulto de chamar negros de “macaco”, demonstrando a força desse imaginário racista ainda hoje.

Esse tipo de associações também estava presente nos jornais brasileiros em plena década de 1950¹⁵⁴. Segundo a autora, “o racismo mercantil se distinguiu do racismo científico por sua capacidade de expandir-se para além da elite letrada e proprietária através do *marketing* do espetáculo da mercadoria” (idem, ibidem, p. 310). É possível verificar que cinema, teatro e circo foram agentes na construção dessa “estrutura de sentimentos colonial e branca”. Num país subdesenvolvido e de passado colonial como o Brasil, esse fetiche seria relido pelas elites, que atribuiriam o atraso da nação a sua composição racial. Não à toa, Grande Otelo encarna uma figura ao mesmo tempo incapaz de se integrar à ordem do trabalho livre e associada à imagem do macaco, nos filmes da Cinédia.

A mesma correlação seria repetida em cenas de outro ator-mirim negro da Cinédia, Jaime Pedro da Silva, que também encarnava o tipo do “moleque pernóstico” no filme *Pureza* (Chianca de Garcia, 1941) – adaptação livre de um romance homônimo de José Lins do Rêgo. Nesse filme, Jaime interpreta

aquele moleque, o Joca (Jayme) a vender *bananas* de janela em janela do trem, *quando não furtava os pobres tostões das esmolas* que os passageiros davam *ao desgraçado cego* [...] que horror essa tal de Pureza [cidade onde se passa o filme], que terra insípida, sem futuro, sem gente, sem nada! (*A cena Muda*: 2/07/1940, p. 16-17)

Conforme o *cine-romance*¹⁵⁵ do filme, Jaime incorpora esse tipo social sem futuro, que se articula de forma periférica à trama central¹⁵⁶, tal qual o personagem de Grande Otelo em *Onde estás, felicidade?*. O fim trágico de Joca, embora tenha levado os espectadores a identificar-se com o menino (*A Scena Muda*, 19/11/1940) não poderia

¹⁵⁴ Ver, nesse sentido, o comentário escrito por Grande Otelo no período, sobre a ausência de negros na publicidade, que introduz no capítulo 5. Segundo o ator, quando aparecem, os negros ficam restritos ao papel de empregados. Como analisa Peter Fry, nas décadas de 1950 e 1960 “são típicas, por exemplo, o cozinheiro negro e sorridente anunciando a “Patroa”, um tipo de gordura para o bolos, uma negra de uniforme usando alvejante ou um garçom negro e risonho servindo cerveja Antártica a alegres fregueses brancos”(FRY, 2005, p. 255)

¹⁵⁵ Os cine-romances eram uma reprodução do enredo do filme na revista *A Scena Muda* – o que me permitiu analisar filmes desaparecidos ou aos quais não tive acesso, dado o alto custo de exibições particulares de películas, como a de *Pureza*.

¹⁵⁶ A trama gira em torno do triângulo amoroso entre duas irmãs e um foragido político que se refugia em Pureza. Ver *A Scena Muda*, op. cit., e Catálogo de 70 anos da Cinédia.

ser mais metafórico em termos do imaginário do branqueamento: fugindo do coronel, que o vê roubando do cego, Joca cai num rio e morre afogado¹⁵⁷.

Além dele, havia outra personagem negra no filme: Felismina, que encarnaria o tipo *Mammy* de Hollywood e que, junto com Joca, cumpriria a função de “alívio cômico” (ARAÚJO, 2006). Mas a Cinédia, ao invés de seguir à risca o modelo da Warner, que contratou a atriz negra Hattie MacDaniel para as personagens desse tipo, traria uma atriz branca de renome: Conchita de Moraes¹⁵⁸, que, para tal papel, cobriu a pele com uma maquiagem escura, similar ao *blackface*¹⁵⁹. É digno de nota o destaque que o tipo *Mammy* conseguiu no campo cinematográfico, rendendo o Oscar de melhor atriz coadjuvante a MacDaniel, a primeira afro-americana a ser indicada e ganhar o prêmio, em 1939. Também chama atenção o fato de a Cinédia utilizar uma prática como o *blackface* – já em desuso, especialmente nos dramas¹⁶⁰ de Hollywood – para privilegiar uma atriz branca às expensas de atrizes negras e “mulatas”¹⁶¹ do teatro, como Déo Maia¹⁶², Aracy Côrtes¹⁶³ e Carmen Brown.

¹⁵⁷ A metáfora do rio, que uniria as correntes branca, negra e indígena, produzindo uma população branqueada, é recorrente no imaginário brasileiro e remonta a Von Martius e seu ensaio *Como escrever a história do Brasil*. Ver, nesse sentido, SCHWARCZ, 1998.

¹⁵⁸ Na época, Conchita já havia participado de diversas peças e companhias teatrais. No cinema, estreou em *Bonequinha de seda*, da Cinédia (NETO 2010, 329).

¹⁵⁹ Até o crítico da *A Scena Muda* achou a maquiagem escura da atriz algo anacrônico: “Conchita de Moraes, uma preta Felismina excelente, embora lambusada naquela ‘maquiagem’ incrível no cinema de hoje, recurso que não se admite mais nem mesmo no teatrinho sertanejo”. (*A Scena Muda*, 19/11/1940)

¹⁶⁰ Como vimos, nos musicais essa prática era corrente ainda nas décadas de 1930 e 1940, constituindo uma espécie de tributo à origem do gênero *jazz singer*, com personagens brancos que, no decorrer da trama, pintavam a *blackface* para fazer um número.

¹⁶¹ Mulata é um termo que, em sua etimologia, é pejorativo. Utilizo a palavra como conceito nativo usado para descrever atrizes como Déo Maia e Aracy Côrtes – por isso, as aspas.

¹⁶² Vedete, cantora e atriz descoberta por Jardel Jércolis em 1935, faz dupla com Grande Otelo em diversos espetáculos. Em 1942, entra com ele no elenco do filme *Astros em desfile*, de José Carlos Burle. Em 1953, o *Jornal do Brasil* elogia a revista *Esta vida é um carnaval* (1953), com “a dupla que está revolucionando Copacabana”. Apesar do sucesso, Déo Maia só grava seu primeiro disco em 1953. Em 1955, Ary Barroso, em crônica para *O Jornal*, faz reverência: “Ninguém desconhece a categoria artística de nossa admirável Déo Maia. A mulata é ouro em pó”(DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DE MÚSICA POPULAR, disponível em: < <http://www.dicionariompb.com.br/deo-maia>>).

¹⁶³ Aracy Côrtes em 1904 no Rio de Janeiro, tinha origem espanhola e uruguaia, era vizinha de Pinxinguinha, com quem trabalhou. Atuou no Democrata Circo, junto com Benjamim de Oliveira. Entre 1920 a 1950, Aracy Cortês “imperou gloriosa no teatro de revista, com seu exuberante tipo brasileiro. Fazia a caricata, a exuberante, a grã-fina, a mulata e a cantora” (VENEZIANO, 2010, p.52). Não encontrei nenhuma informação sobre Pérola Negra.

Fig. 36 - Jaime Pedro da Silva e Conchita de Moraes, que usa maquiagem no rosto e no corpo para interpretar uma negra. **Fonte:** *A Scena muda*, 2/07/1940.

Déo Maia já havia feito na Cinédia o papel de Iracema, a “mulata cozinheira” (GONZAGA, 1987) do filme de Mesquitinha, *Está tudo aí* (1939), mas não seria escalada para o papel de Felismina, em *Pureza*. Talvez porque sua dimensão corporal não fosse apropriada ao papel, já que é necessário uma forma arredondada e grande para encarnar o tipo *Mammy*. Aracy Cortês e Carmen Brown tampouco tinham esses predicados. Mas, ainda assim, se uma atriz branca como Conchita pôde viver sua transformação corporal ao adotar o *blackface*, as demais também poderiam encontrar suas maneiras para ganhar a corpulência que o tipo requeria. Por mais que a Cinédia buscasse um padrão internacional para esse filme (tendo contratado até um cineasta português, o que explicaria, de certo modo, a escolha de um atriz experiente como Conchita de Moraes), pensar na ausência de artistas negras para compor tal personagem sugere a vigência de uma lógica tácita – e, por vezes, explícita – que prejudicava o surgimento e a perenidade nas telas de artistas afro-brasileiros que pudessem ganhar consagração.

Além de Grande Otelo, Jaime Pedro da Silva e Déo Maia, a Cinédia escalou outros atores e atrizes negros: Benjamim de Oliveira participaria do filme inacabado *Alegria*, de 1937 (direção de Oduvaldo Vianna), onde faria um papel muito similar ao

de Uncle Bill, interpretado por Bill Robinson no já citado *Littlest Rebel*. Pérola Negra participou de *O cortiço* (BARROS, 1945) e *Todos por um* (FILHO, 1950). No primeiro, adaptação do romance homônimo de Aluísio de Azevedo, ela interpreta Bertoleza. Ainda nesta obra, Horacina Correia é Rita Baiana; Colé, Firmo; e João Martins, Alexandre, descrito no livro e no filme como “policial [...] mulato [...] pernóstico” (AZEVEDO, 1983 p. 38 e GONZAGA, 1987 p. 105). Estes três últimos eram atores de pele clara que interpretavam “mulatos”, e as próprias revistas de cinema não os definiam como negros.

Chocolate – como ficou conhecido Dorival Silva – participou de cinco filmes da Cinédia, assim como Grande Otelo. Estreou em *Carioca Maravilhosa* (BARROS L. 1935), primeiro filme do estúdio em que aparece um ator negro, integrando-se apenas ao número musical *Moreno, Cor de Bonze*. Ele não tinha, portanto, um papel delimitado na trama. Retornaria à empresa na década de 1940, substituindo Grande Otelo, que fora contratado pela Atlântida. Sob a direção de Luiz de Barros, Chocolate interpretou tipos cômicos similares ao de um negro “pernóstico” de classe baixa em outras produções do período, que buscavam integrar os atores negros à trama, seguindo o exemplo da Sonofilmes. O mesmo passaria a ocorrer na Atlântida, a partir de 1943. Chocolate participaria, assim, de *Corações sem piloto* (BARROS L., 1944), no papel descrito como “empregadinho”. Além dele, Sebastiana Feliciano substituiria Conchita de Moraes no papel do tipo *Mammy* – pela descrição da Cinédia, sua personagem seria a “empregada gorda, preta”. Chocolate também participaria, com Carmen Brown e Nilo Chagas, de *Caídos do Céu* (Luiz de Barros, 1946), mas os dois últimos apareceriam apenas no número musical *Andorinha*.

Em *Pif Paf* (Luiz de Barros, 1945), Chocolate interpreta um sambista do morro e participa do número *O samba faz tanta confusão*. Nesse filme, como analisa Roberto Robalinho, há “uma junção de personagens populares com uma certa elite [...]. Noel, o personagem principal, tem como parceiros Chocolate, uma sambista do morro, e Bagaceira, um escritor fracassado [Walter D’Avila]. Esses personagens infiltram-se no Aymoré Stúdio sem grande dificuldade e participam de suas atividades, interagem com seus atores” (2006). Acrescentaria ainda que, em *Pif Paf* e em *Caídos do Céu*, há duas cenas cômicas iguais que versam sobre o tema do desejo interracial: o personagem de Chocolate encosta no casal romântico no momento do beijo, imaginando beijar a mocinha branca (ver figura 37). Tais cenas traduziriam o formato da comédia musical

hollywoodiana, sugerindo em sua dimensão cômica o que seria impensável dentro dos preceitos do Código Hays, ao expressar a sugestão de um casal racialmente misto.

Fig. 37 – Em *Caídos do céu*, Chocolate imagina beijar a atriz branca. **Fonte:** Cinédia

Tal transliteração revela um momento de maior abertura do campo cinematográfico brasileiro à integração de atores negros às tramas. Entretanto, não se perdem de vista os limites dos personagens afro-brasileiros, que podem aproximar-se da elite, mas jamais constituirão matrimônio com personagens brancas. A forma cômica de insinuar algo impensável dentro das convenções cinematográficas, de fazer rir das possibilidades de uniões consideradas disparatadas, tornava-se assim a única que permitiria lidar com o delicado tema da afetividade interracial, especialmente quando esta se dava entre um homem negro e uma mulher branca, o maior dos interditos. Afinal, como *mutatis mutandis* ensina Pierre Clastres, nas narrativas míticas o humor tem uma função catártica: “ele libera em sua narrativa [...] a obsessão secreta de rir daquilo que se teme. Ele desvaloriza no plano da linguagem aquilo que não seria possível na realidade” (CLASTRES 2003, p. 162).

Merece destaque outro filme que conta com a participação de Chocolate: *Berlim na batucada* (BARROS L., 1944), uma paródia carnavalesca das desventuras de Orson Welles no Brasil, baseada na própria experiência do diretor Luiz de Barros como assistente de direção de *It's all true*. O ator negro interpreta o secretário do turista, num arremedo da amizade de Grande Otelo com Orson Welles. É digna de nota a cena em

que Chocolate sonha com um encontro temeroso com Hitler, ao mesmo tempo que a passagem traduz as convenções do musical hollywoodiano, em que os números cômicos e musicais surgem de sequências irrealistas, do devaneio e da imaginação dos personagens – agora, realizada através do sonho de um personagem negro. Assim, a sequência concede uma câmera subjetiva ao ator negro, algo raro no cinema brasileiro e que, em Hollywood, só acontece em filmes em que todo o elenco é formado por afro-americanos, como já tratamos acima. Tem-se, portanto, um trecho que poderia ser visto como uma formalização mais integradora das convenções cinematográficas, conforme o imaginário da democracia racial, em voga no período. Sob a forma paródica, o filme também trabalha diversas imagens da favela. Como atenta Arthur Autran,

no filme de Luiz de Barros, ao contrário dos de Nelson Pereira dos Santos [*Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*], a cultura popular não surge em oposição à estrangeira, mas como algo que em sua beleza impressiona a qualquer um. Daí que no final da película, o americano leva nossos sambistas para serem filmados nos Estados Unidos (AUTRAN 2006, p. 29).

Entretanto como pontua o autor, não há na fita uma problematização quanto ao fato de Hollywood dominar nosso mercado ou, eu acrescentaria, aos desdobramentos trágicos da experiência de Orson Welles no Brasil, como ainda irei tratar no próximo capítulo. Em suma, na visão de Autran, trata-se de uma perspectiva que não questiona a produção de manifestações culturais brasileiras livres de tensões, visando o mercado exterior.

A presença de Chocolate e de outros atores negros nas tramas da *Cinédia* seria fruto, em primeiro lugar, da incorporação cada vez maior de intérpretes afro-americanos em Hollywood, na década de 1930. A *Cinédia* buscaria seguir *pari passu* esse movimento, traduzindo-o à luz de debates que tinham impacto sobre o campo cinematográfico local, como o nacionalismo e o desenvolvimentismo varguista. Em meados da década de 1940, após a Atlântida dedicar um longa metragem à vida de Grande Otelo, a *Cinédia* integraria ainda mais os atores negros às tramas de seus filmes. Para além disso, encenaria na chave cômica desejos afetivo-sexuais entre negros e brancas, sem contudo constituir um casal interracial no decorrer do enredo, mas abrindo espaço para performances impensáveis no cinema hollywoodiano sob o Código Hays. Tais traduções, bem como a elevação do personagem negro como força motriz das tramas, serão desenvolvidas pela Sonofilmes e a Atlântida.

A entrada de novos artistas negros neste estúdio resultava, em segundo lugar, da incapacidade da Cinédia em manter uma produção padronizada, com investimento seguro. Tal situação abriu espaço para que Adhemar Gonzaga contratasse diretores a baixo custo capazes de fazer filmes sem grandes dispêndios como Luiz de Barros¹⁶⁴ e Ruy Costa¹⁶⁵, com experiência em teatro de revistas, emissoras de rádio, cassinos e desfiles carnavalescos, mais abertos à presença de negros e à integração entre os grupos raciais, ainda que se mantivessem hierarquias e exclusões. Assim, entre 1930 e 1945, dos cerca de 45 filmes produzidos pela Cinédia, em 15 deles há alguma participação de intérpretes negros. Desse total, Luiz de Barros foi responsável por sete produções. Além disso, os filmes dariam mais atenção às classes populares, movimento que a Sonofilmes – e, depois, a Atlântida – levaria ao extremo.

A Sonofilmes: integração e hierarquia na forma

Enquanto a “Escola” se entrega ao batuque e ao gemer da cuíca, a polícia aperta o cerco. [...] Há confusão, correrias. Parou a música. Tudo preso, para o distrito! Lá se foi Arnaldo [Arnaldo Amaral] entre os malandros presos! Coitada da Carmelia [Dircinha Batista] quando soubesse! Como não iria chorar sob a censura dos pais! Só um escapou do cerco, **Boneco de Pixe** [Grande Otelo]! Saiu a galgar muros e quintais, como um *gato preto* que tem o diabo no couro! Nem uma bala o pegaria! Tem *as pernas de carvão* a vertiginosa rapidez do raio. [...] Corre... corre... e por mera causalidade, vai sair no muro do pátio da casa de Saúde do Dr. Salchich [Lauro Borges] de Viena! Exausto, cansado, ainda tem forças para galgar o muro, indo cair dentro de um barril onde se esconde [...]. E ao amanhecer tomaria outro rumo [...].

De dentro do barril emerge a *caforinga retinta* de **Boneco de Pixe**, cuidadosamente, como quem quer certificar-se de estar em lugar seguro. Seus olhos descobrem as gaiolas onde estão os coelhos e cobaias para as experiências do micróbio do samba. No chão vê um saco. Para um *larapio* de sua estirpe, nada mais natural do que ligar uma coisa a outra: os bichinhos deviam entrar imediatamente no saco e ele os vender, sem mais contemplações... Pensa e executa num abrir e fechar de olhos [...]. Depois de

¹⁶⁴ Luiz de Barros, descendente do Visconde de Bonsucesso e diretor de cinema carioca a contragosto da família, é o cineasta de carreira mais longa na história do cinema nacional, tendo produzido filmes entre 1915 a 1977. Ao longo dessa trajetória, fundou a *Guanabara Film*, passou pela companhia de teatro de revista *Tro-lo-ló*, de Jardel Jércolis – com quem trabalharam também Oscarito e Grande Otelo –, fez decoração e figurinos de bailes de carnaval, foi diretor artístico dos cassinos da *Urca*, *Atlântico* e *Marajó*, criando a maioria dos figurinos desses espetáculos, e trabalhou como coprodutor e diretor de filmes da Cinédia e Sonofilmes, entre outras atividades, que revelam sua enorme circularidade entre os meios culturais cariocas dos anos 1930 a 1950 (RAMOS e MIRANDA, 1997).

¹⁶⁵ Nascido em Portugal, Ruy Costa (1909-1980) veio para o Brasil em 1913, radicando-se na cidade do Rio de Janeiro. Cursou a Escola Nacional de Belas Artes e começou no cinema como assistente de Mário Peixoto, no clássico *Limite* (1930). Dirigiu *Alô, alô*, *Carnaval*, com Downey, e filmes na Cinédia, em 1934. Roteirizou *João Ninguém* (MESQUITINHA, 1936) e dirigiu comédias e musicais carnavalescos na Sonofilmes, a partir de 1938. Em 1943, ingressou na *Atlântida*, mas logo saiu. Também foi compositor de marchinhas de Carnaval e atuou no teatro de revista, no rádio e na TV.

furtar os coelhos, **Boneco de Pixe** foi ver se os transformava em dinheiro. E cai logo na casa de Ferdinando [Barbosa Junior]! (*A Scena Muda*, 9/01/1940)

*Laranja da China*¹⁶⁶, de 1941, foi o terceiro filme de Grande Otelo na Sonofilmes. Diferentemente das produções da Cinédia, dessa vez, seu papel era central na trama. Como Boneco de Pixe – nome que fazia referência ao seu número de sucesso no Cassino da Urca¹⁶⁷ –, ele interpretou um moleque¹⁶⁸, aluno da escola de samba que, durante uma fuga da polícia, rouba os coelhos de Dr. Salchich, infectados pelo micróbio do samba, e os vende para a esposa de Ferdinando. Este personagem é funcionário da Liga Contra a Malandragem e pai de Carmelia, jovem que se apaixona pelo sambista branco Arnoldo, um dos presos na mesma blitz. Ao comer os coelhos infectados, Fernando e sua esposa passam a gostar de samba e aprovam o relacionamento de sua filha com o cantor de rádio. Dr. Salchich, que buscava justamente encontrar um remédio contra a moléstia do samba, vê frustrada sua experiência.

Fig. 38 – Grande Otelo como Boneco de Pixe, ao lado de Arnoldo. **Fonte:** *A scena muda*, 9/01/1940.

De modo diverso da segregação enquanto princípio formal dos musicais hollywoodianos e de *Onde Estás, felicidade?*, nesse filme são as ações de Grande Otelo que conduzem a trama ao final feliz do casal branco e à celebração da música popular.

¹⁶⁶ Filme desaparecido, motivo pelo qual baseio minha análise no cine-romance publicado pela *A Scena Muda*, 9/01/1940, ano 19, n. 981.

¹⁶⁷ Local onde, em 1939, época das filmagens do longa, Otelo fez sucesso, ao lado de Josephine Baker, com o número *Boneca de Pixe*.

¹⁶⁸ Como definia o cine-romance de *Laranja da China*, Boneco de Pixe era “um molecote esperto entre os alunos da Escola de Samba ‘Orgia até morrer’, e habilíssimo em atrair para seus dedos os relógios dos incautos”. *A Scena Muda*, 9/01/1940, ano 19, n. 981.

Os vilões seriam Dr. Salchich e a camada média da sociedade, representada pelos pais de Carmelia, que rejeitavam o samba. A trama do filme uniria o personagem negro (Boneco de Pixe) aos brancos, de maneira que a sorte destes dependesse também do destino daquele. Internalizava-se na forma cinematográfica determinada integração existente na sociedade brasileira entre brancos e negros e certo padrão de divisão étnico racial mais fluido (SCHWARCZ, 1998 e SANSONE, 2004), similar à que ocorre durante o carnaval, em jogos de futebol, na ascensão social de afro-brasileiros – geralmente, de pele clara – e na relação patrão/empregado. Esse tipo de integração ganha, em contextos como os mencionados, dimensões de amizade e compadrio (DAMATTA 1987; FRY 2005; VIANNA, 2007). Como esses autores analisam, fica claro que esse padrão não exclui a discriminação racial. É o que indicam os diversos adjetivos pejorativos empregados pelo escritor do cine-romance citado, em referência a Boneco de Pixe: o personagem de Grande Otelo é visto como repositório do samba e como ladrão, simultaneamente. Em contraste, o mocinho branco, Arnaldo, é um artista honesto, preso apenas por cantar samba, assim como a mocinha branca (Carmelia) e os demais personagens do longa. Nenhum deles é descrito como “larápio”, “gato preto”, com “pernas de carvão”, conforme empregado a Boneco de Pixe.

Talvez apenas Dr. Salchich, interpretado pelo comediante de rádio Lauro Borges, possa ser visto como um estereótipo do austríaco, já que o filme tem uma visão jocosa com relação ao personagem e seu sotaque alemão. Mas, diferentemente do personagem de Grande Otelo, que serve de metonímia para toda a população negra – ao menos, a masculina –, o cientista não é estereótipo do branco, apenas de uma nacionalidade que seria alvo de preconceitos com o acirramento da Segunda Guerra Mundial e/ou de uma categoria profissional. Ao mesmo tempo, Salchich tampouco é descrito como “larápio”.

Embora o norte-americano Wallace Downey¹⁶⁹, dono da Sonofilmes, também tenha recebido apoio do governo Vargas, *Laranja da China* não deixaria de satirizar a perseguição à malandragem perpetrada pelo DIP, em portaria outorgada em 1939, quando se pressionou que os sambistas transformassem suas canções em odes ao trabalho (SCHWARCZ e STARLING, 2005 e FAUSTO, 2006). Nesse sentido, o filme

¹⁶⁹ Wallace Downey (1902-1962), nascido em Nova York, veio para o Brasil para trabalhar na sucursal norte-americana da Columbia Discos, em São Paulo. Em 1937, ao comprar equipamentos tão bons quanto os da Cinédia, abriu a Sonofilmes, com a ajuda de Moacyr Fenelon. Além de sua carreira no cinema, Wallace dirigiu uma agência chamada *Toda América* “que, durante anos, empresariou artistas, atores e cantores para apresentações em hotéis, cassinos, boates e teatros de várias capitais latino-americanas” (RAMOS e MIRANDA 1997, p. 201)

diferencia-se de *Onde estás, felicidade?*, pois seu nacionalismo concentra-se nas manifestações populares do samba, da gíria e do gestual corporal do morro – característica que seria levada ao extremo pelas chanchadas da Atlântida. Esse formato, de certo modo, mais integrador, que alça o popular ao centro da narrativa, passaria a ser adotado na *Cinédia* pelas mãos de Luiz de Barros, com *Berlim na batucada* (1944) e *Pif Paf* (1945), que davam papéis de maior relevo a Chocolate, como se mostrou anteriormente.

É fato que a Sonofilmes percorreu um movimento similar ao da Cinédia, que, em seus primeiros filmes, tinha elencos formados apenas por brancos. Contudo, diferentemente da empresa de Adhemar de Barros, o primeiro estúdio desenvolveria maior inclinação para as manifestações populares, especialmente ao buscar incorporar o teatro social de Joracy Camargo, autor do premiado *Deus lhe pague*, nas adaptações das peças *Bobo do rei* e *Bombozinho*. Antes dessas películas, Wallace Downey, um produtor sem estúdio próprio, foi responsável por realizar o primeiro filme sonoro do Brasil, *Coisas nossas* (DOWNEY, 1931), além dos longas *Estudantes* (DOWNEY, 1932), que lançou Carmen Miranda no cinema, e *Alô, Alô Carnaval* (COSTA, 1935), em parceria com a Cinédia. O que distinguiu *Laranja da China* entre esses musicais carnavalescos foi justamente a presença de um ator negro, como Grande Otelo, interpretando o papel de “moleque pernóstico”, responsável por disseminar o samba, em substituição aos malandros brancos de filmes como *Alô, alô, carnaval*, por exemplo.

Seria somente em 1935 que tanto a Cinédia quanto a Brasil Vita Filmes, junto com uma pequena produtora chamada Uirá Filmes, de Caio Brant, escalariam atores negros às suas obras. A primeira contrataria Chocolate para o filme *Carioca maravilhosa*, mas, como visto anteriormente, ele apenas participaria do número musical. A segunda lançaria *Favela dos meus amores*, sob direção de Humberto Mauro, longa baseado na história do sambista branco Sinhô, interpretado pelo cantor branco Silvio Caldas (*Cinearte*, 15/6/1935). A produção incorporaria diversas cenas filmadas na favela, com grande quantidade de figurantes negros, que a censura quis cortar¹⁷⁰. Já a Uirá Filmes colocaria Grande Otelo no filme *Noites Cariocas*, mas apenas em uma

¹⁷⁰ Como analisa Sheila Schvarzman, Mauro filmou 65% das cenas na favela da Providência, “quando o usual era filmar em *studios*, usou moradores como atores e sobretudo negros, o que parecia ser uma aberração, já que Mauro foi levado à polícia para a investigação sobre o fato: ‘era a cena do enterro na favela, importantíssima, que a Censura queria cortar, alegando que mostrávamos muitos pretos, era triste demais. Foi uma luta tremenda’” (SCHVARZMAN 2004, p. 98). Mauro diria ainda que sua aproximação com os moradores da favela levantaria suspeita de que era comunista. Diria ele: “Imagine que o sujeito da polícia achou que era coisa de comunista. Logo eu, católico, apostólico, romano praticante” (MAURO apud idem ibidem).

cena. O fato do elenco ser composto por atores do teatro de Jardel Jércolis explicaria sua participação. Por fim, dois anos depois, em 1937, a Waldow Filmes, que viria a ser a Sonofilmes, integraria Grande Otelo à trama de *João Ninguém*, produzido por Downey e dirigido por Mesquitinha.

Nesse filme, Otelo interpreta o garoto de recados na pensão de um amigo branco, João (Mesquitinha), que era compositor de samba. Certo dia, João pede para o personagem de Otelo (Garoto) acompanhá-lo quando leva uma nova composição à sua amada. No caminho, João cai de um muro onde subira para pegar uma rosa. Pede então que Garoto leve a canção e a flor ao seu destino, mas o personagem de Otelo é atropelado. Um passante pega a canção, a grava e se torna um compositor de grande sucesso. Como é perceptível pelo enredo, a posição de Garoto (Otelo) em *João Ninguém* é homóloga à do personagem Samba, interpretado por Otelo na peça *Carioca*, como analisei no capítulo 1: nas duas produções, Otelo encarna uma espécie de escada para o personagem de Mesquitinha. Está aí uma homologia entre cinema e teatro, que lança mais argumentos para a hipótese deste capítulo, qual seja, de que a incorporação de intérpretes negros no cinema brasileiro, a partir da segunda metade da década de 1930, decorre tanto da maior presença de atores afro-americanos em filmes de Hollywood quanto da “rotinização” das manifestações populares nos teatros de revistas, emissoras de rádio e cassinos, sob a chancela do governo Vargas.

Nos filmes *Futebol em família* (1938), *Laranja da China* (1940), *Pega Ladrão* (1940) e *Céu azul* (1941), produzidos por Downey e dirigidos por Ruy Costa, a participação de Otelo varia conforme o gênero. *Futebol em família* e *Pega Ladrão*, ambos comédias com trechos musicais, mostravam Otelo em papéis similares aos que interpretou na Cinédia. No primeiro, interpretava o pombo correio do casal romântico¹⁷¹. No segundo, viveu um moleque, aparecendo em apenas três sequências do filme, como revela a crítica de um leitor, na revista *A Scena Muda*: “No papel de um moleque pernóstico e cheio de palavrórios, Grande Otelo é o bom comediante de sempre, e a gente tem pena que sua parte seja tão curta, limitada a três hilariantes aparecimentos” (STEPPLE, 1940, p. 10)¹⁷². O comentário permite supor que Grande

¹⁷¹ O filme não existe mais e, provavelmente, foi perdido no incêndio na Sonofilmes. Tampouco encontrei notícias sobre o título nos jornais e revistas pesquisados. A única fonte de informação foi o catálogo de uma exposição no Sesc sobre Moacyr Fenelon, que participou do filme como sonorizador, montador e produtor, junto com Downey (SESC - São Paulo 2001).

¹⁷² Crítica do leitor Fausto Stepple, de Recife, em *A Scena Muda*, 20/08/1940.

Otelo não tem relevância para o enredo, que nesse sentido se aproximaria dos filmes hollywoodianos e de *Onde estás, felicidade?*.

Por sua vez, nos musicais carnavalescos *Laranja da China* (discutido acima) e *Céu azul*, Otelo teria um papel fundamental para o desenrolar da trama. *Céu azul* foi o primeiro filme em que seu personagem interferiu na sorte do papel de Oscarito – o que seria amplamente desenvolvido pelas chanchadas da Atlântida. O filme narra a história de Arthur Fernandes (Jayme Costa), empresário da Companhia de Sketches Musicados, que está em crise. Para contornar as baixas na bilheteria, ele resolve contratar o escritor de revistas boêmio Victorino (Oscarito), sob os protestos de sua amante e estrela da Companhia, Nimi del Mar (Heloísa Helena). Contudo, Victorino, entregue ao álcool, não consegue finalizar a peça no prazo e Arthur resolve trancá-lo no porão do teatro, sob os cuidados de “Chocolate” (Grande Otelo). Este recebe uma arma do patrão, com ordens de atirar, caso Victorino tentasse fugir. Sem saída, Victorino começa a escrever a peça, imaginando uma série de números musicais com Sylvio Caldas, Linda Batista, Virginia Lane, Garoto e Grande Otelo, entre outras estrelas do rádio e do teatro. Chocolate adormece e Nimi aproveita para entrar no porão e deixar uma garrafa de champanhe. Victorino se embriaga e se machuca, sendo levado ao hospital. Tentando explicar o ocorrido ao empresário, Chocolate diz que “as garrafas nasceram no porão”. O final é um *happy end*, pois a peça de Victorino é lançada com grande sucesso e a Companhia sai do vermelho¹⁷³.

A trama é muito similar à dos musicais de Hollywood, especialmente aqueles coreografados por Busby Berkeley, que desdobravam a história em torno de empresários da Broadway, defrontados com a crise econômica de 1929. Com espírito de trabalho incansável e a ajuda de artistas talentosos, o empresário conseguiria erguer-se da crise. A diferença, no caso de *Céu azul*, é a presença de um personagem negro que, por suas idiossincrasias, move a trama. No entanto, é esse mesmo personagem, representante da população negra, que quase põe tudo a perder. Percebe-se, assim, um jogo complicado, em que uma integração relativa dos atores negros às tramas se faz acompanhar de uma série de preconceitos, expressos na composição de seus papéis.

¹⁷³ Esse filme também desapareceu, sendo possível reconstituir o enredo por meio do cine-romance que reproduzia seu argumento na revista *A Scena Muda* (21/01/1940).

Em busca de uma persona trágica

Com o incêndio que destruiu o estúdio da Sonofilmes, *Céu Azul* foi finalizado na Cinédia. De existência curta e com pouquíssimas fontes para que se desenvolva uma análise mais aprofundada de suas produções, a empresa de Wallace Downey, ao que parece, ficou marcada por buscar um tipo de cinema mais popular, diferenciando-se das pretensões iniciais da Cinédia, preocupada em fazer um cinema com que a classe média branca carioca pudesse identificar-se. Tanto uma quanto a outra, a partir de meados da década de 1930, passaram a incorporar sambas, batuques e maxixes em seus filmes, fazendo ressoar as opiniões de José Carlos Burle na epígrafe deste capítulo e abrindo, assim, maior espaço para os atores negros. Inicialmente, porém, ambas seguiram o princípio da *segregação na forma* dos filmes hollywoodianos, para depois fazer um certo tipo de integração dos atores negros às tramas, como aconteceu com *Chocolate*, na Cinédia, e *Grande Otelo*, na Sonofilmes.

A incorporação de *Chocolate* e *Grande Otelo* ao elenco de dois dos principais estúdios do campo cinematográfico brasileiro do período permitiria o desenvolvimento de uma *persona* peculiar, que diferenciaria um estúdio do outro, tal como acontecia em Hollywood. Para além disso, os dois atores reproduziriam um misto de personagens negros norte-americanos, membros da classe baixa e *entertainers*, temperados pela característica do já discutido “mulato pernóstico” do teatro de revista. Os papéis por eles interpretados formavam uma *persona* artística semelhante aos estereótipos racializados que reduzem os homens negros à imagem de malandros e preguiçosos. A indistinção entre os papéis fica clara na falta de nome próprio de seus personagens, muitas vezes definidos pelo denominador comum, “moleque”, e por apelidos que se referiam à cor do intérprete. Basta dizer que, em *Céu Azul*, o personagem de Otelo chama-se *Chocolate* – o mesmo apelido alusivo à cor que serviu de nome artístico a Dorival Silva.

Em suas performances, ambos os atores lançariam mão de recursos humorísticos físicos, como os movimentos exagerados dos olhos, frequentemente arregalados, e dos lábios, não raro projetados para frente ou arreganhados. Também interpretariam sambas de sucesso com desenvoltura. Tanto *Chocolate* (Dorival Silva) quanto *Grande Otelo* tinham a pele escura, os cabelos enrolados, os lábios carnudos e o rosto e nariz arredondados. A diferença marcante entre eles era a estatura: enquanto o primeiro era alto, o segundo media 1,53m – o que favorecia Otelo, quando se tratava de dar maior verossimilhança ao tipo “moleque”. *Grande Otelo* continuaria no campo

cinematográfico, ao passo que Chocolate, depois de ter feito alguns filmes na Cinédia, trabalharia na televisão – no programa *A Praça da Alegria* –, além de continuar compondo músicas (NETO, 2010). Os demais artistas negros desse período, citados acima, desapareceriam sem que seus rastros biográficos pudessem ser detectados para maiores comparações – o que não aconteceu com artistas brancos, como Rodolfo Mayer, Wanda Marchetti, Jaime Costa, Linda Batista e Oscarito. Apenas Pérola Negra faria filmes até 1950, sem o destaque de Grande Otelo.

É difícil compreender a continuidade de Grande Otelo no campo cinematográfico, frente ao desaparecimento dos demais atores e atrizes negros desse período. A hipótese que venho formulando desde o início da tese é que sua formação artística e escolar em meio aos brancos lhe possibilitou uma aprendizagem sobre como integrar-se nesse terreno, via o “modelo da assimilação” (SPITZER 2001), sem representar uma ameaça à mentalidade branca que ditava as regras do campo na época. Isto não significa dizer que ele se submetesse a todos os desmandos sofridos – afinal, há de se lembrar de episódios como a briga de Otelo com Joaquim Rolla, dono do Cassino da Urca, que o havia insultado racialmente em 1938, quando o ator perdeu o emprego. Tampouco se pode afirmar que a assimilação é mera reprodução do imaginário europeu, pois Grande Otelo e outros artistas e intelectuais afro-brasileiros “foram responsáveis pela introdução, na cultura brasileira, de valores estéticos e de idéias híbridas e mestiças, modificando a vida cultural nacional” (GUIMARÃES, 2004). Nesse sentido, ao que parece, ao conviver de maneira próxima com famílias brancas, Otelo teria aprendido a negociar, conquistar e quiçá alargar os poucos espaços abertos, ainda que se visse continuamente confrontado pelos limites que tornavam nítida a diferença de sua posição com relação aos demais: sua pele escura e a falta de capital social e econômico.

O lugar de Otelo no cinema, conquistado com maestria, no dizer dos críticos da época, não era o mesmo de Chocolate, que quase nenhum elogio recebeu nas páginas de *A Scena Muda*. Tampouco significou uma maior abertura do campo para outros intérpretes negros, que continuaram ocupando espaço exíguo nos roteiros dos filmes e, em certas produções, foram até substituídos por intérpretes brancos maquiados de negros, como ocorrera com Conchita de Moraes, em *Pureza*. Conforme visto acima, houve pouquíssimos filmes como *O cortiço* e *Corações sem piloto*, que escalaram mais de um ator negro em seu elenco. Assim, Grande Otelo ocuparia todos os espaços disponíveis, o que tenderia a se acentuar com a crise na Cinédia e o surgimento da

Atlântida, estúdio em que o ator seria um dos poucos artistas negros. Paulatinamente, ele se transformava em “sinônimo” de papel de negro no cinema e no teatro.

O conjunto de seus atributos corporais, sua formação entre os brancos, seus predicados artísticos, os exíguos espaços abertos para os intérpretes negros e as vicissitudes de um rarefeito campo cinematográfico podem ser vistos como fatores que explicam a continuidade de Grande Otelo nesse ambiente – o que não ocorre com os demais negros do período. Sem outros meios para reivindicar espaços, Otelo e os demais atores negros competiriam entre si – não por rivalidade, mas pela distribuição desigual e desleal de papéis –, tendo consciência de que os produtores e diretores brancos dariam primazia aos atores e atrizes de mesma cor, uma vez que estes correspondiam melhor aos desejos do público, também imaginado como branco. É fato que, em 1938, Grande Otelo, Pérola Negra e De Chocolate se uniram para criar a Companhia de Operetas Negras, buscando reavivar o sucesso que tivera a Companhia Negra de Revistas nos anos 1920. A peça *Algemas quebradas*, composta por um elenco misto, iniciava na senzala para terminar em salão luxuoso, onde brancos e negros celebravam juntos. Com enredo ao sabor do imaginário da democracia racial, a produção recebeu loas dos críticos, mas teve uma bilheteria incapaz de sustentar o futuro do empreendimento.

Montar uma produtora de filmes negros, tal como ocorrera em Nova York com o diretor afro-americano Oscar Micheaux nas décadas de 1920 e 1930, estava fora de cogitação, num contexto de crise de estúdios como a Cinédia, a Brasil Vita Filmes e a Sonofilmes, além de exigir um capital alto demais para as condições financeiras desses atores. Tampouco as associações partidárias negras poderiam dar apoio a tal iniciativa, uma vez que todos os partidos políticos – inclusive a Frente Negra Brasileira – foram fechados pelo Estado Novo. O cenário só mudaria ao final do regime varguista, com a fundação do Teatro Experimental do Negro, como veremos mais à frente.

Diante das vicissitudes do campo de entretenimento e do imaginário cada vez mais oficial da democracia racial, em um período sob o comando de uma ditadura, os intérpretes negros tinham de negociar seu lugar individualmente. A cor da pele era o maior obstáculo para sua inserção em um mercado que distribuía e hierarquizava de forma desigual os brancos e os negros. Grande Otelo tampouco aceitou todos os papéis que se destinavam a ele. Em crise com a *persona* de “garoto pernóstico”, ao conceder sua primeira entrevista na fase adulta, relatou a vontade de fazer um papel sério aos jornalistas brancos Samuel Wainer e Joel Silveira, do semanário Diretrizes:

Houve um tempo que pensei que a minha sina era ser engraçado. Fazer graça ou morrer. Mas não. Hoje em dia a minha maior ambição é um papel sério, que faça o público chorar. Um papel como o de Mickey Ronney em “Com os braços abertos” ou como o de Jackie Cooper em “O campeão”. Reconheço que tenho muito a apreender. Não faz mal. O tempo há de chegar. Foi sabendo disso que recusei o papel de Christiano, na peça “Iaiá Boneca” que Delorges Caminha me oferecera. Estava sem emprego mas não me sentia com força suficiente para viver o moleque. (*Revista Diretrizes* - 03/04/1941, pp. 12, et seq.).

A entrevista foi concedida em 1941, período de sucesso na Urca e na Sonofilmes. Sem mencionar a existência de qualquer tipo de discriminação racial, Grande Otelo expressaria que seu descontentamento com a *persona artística* de moleque engraçado chegara ao ponto dele ter preferido ficar sem emprego. No início da entrevista, ele diria: “sou heterogêneo”. Curiosos, os jornalistas perguntariam o porquê dessa heterogeneidade e, sem citar sua cor, o ator mencionaria suas dificuldades para fazer a vida dar certo. “A minha vida variou tanto nesses últimos dez anos, ora em baixo, ora em cima, ora bem, oral mal, que minha psicologia também começou a variar. Aprendi a me tornar adaptável às circunstâncias, a aceitar os prós e contras, e daí a minha heterogeneidade”, diria. Os entrevistadores então perguntam sobre qual acontecimento teria contribuído para isso, ao que o ator responderia, para seu espanto: “Um suicídio”. Sua tentativa de suicídio foi descrita assim:

Um cansaço mortal invadiu-me, um desânimo absoluto, uma descrença total. E foi numa dessas horas que tentei o suicídio. A Assistência não deixou que eu morresse. Não sei porque eles fizeram tanta força para salvar a vida do negro Sebastião de Souza Prata. Mas o fato é que saí da Assistência outro homem. A lição me valera bem. Estava curado. Atirei-me com maior coragem a luta. E hoje o senhor vê.... (idem, *ibidem*)

A história revelava seu empenho para dotar de complexidade sua biografia por meio da abertura de uma “janela simbólica” (LIMA, 1991) trágica e heterogênea, que se contrapunha à *persona artística* de negro engraçado e “pernóstico” que se colava a seu itinerário. Sebastião Prata buscava dar voltagem dramática à própria trajetória. Ao fazê-lo, ele indicava sua insatisfação frente a um sucesso que crescera dentro de uma *persona artística* que não condizia com sua *persona memorialística*. No fim da entrevista, reclamou do fato de não receber cartas dos fãs, como os outros artistas, e explicou que não havia encontrado seu “verdadeiro papel”. Queria mesmo fazer o público chorar,

escalando assim a hierarquia dos gêneros cinematográficos e teatrais, onde o drama e a tragédia estavam no topo da pirâmide.

Duvidando da capacidade do ator, os jornalistas lançam um desafio: no próximo número, Grande Otelo teria de interpretar um papel sério. Para Wainer e Silveira, que haviam iniciado a reportagem descrevendo a habilidade histriônica do ator para extrair gargalhadas do público e que haviam fixado sua atenção “àquele descomunal par de beijos que aumentam cada vez mais, àqueles dois círculos alvinegros que fazem as vezes de olhos, àquela voz que se quebra nos mais diversos tons, àquele esquisito corpo que assume as mais diversas poses” (id., ibid.), era quase impossível o ator, de uma hora para outra, dotar sua *persona* de dramaticidade. Desafiando as expectativas, eis que ele se dirigiu à ribalta

E quando ele ressurgiu no palco começamos a nos arrepender da aposta. Para que fazê-lo correr um risco desnecessário? As gargalhadas que saudaram sua entrada aumentaram nossa ansiedade. Mas o negro não se intimidou. Ninguém sabia o que ali se passava. A orquestra deu os primeiros acordes, quando o maestro sentiu que algo de estranho se passava. Otelo cantava diferente. E um estranho silêncio estabeleceu-se no salão. O negro cantava cada vez mais comovido, cada vez mais trágico, interpretando o tango com toda a languidez e com toda a melancolia de uma Libertad Lamarque. Sua voz inundava o salão de lamúrias verdadeiras, em seus olhos brilhavam de lágrimas. Ninguém riu, ninguém o perturbou com as gargalhadas que em outros momentos se comunicavam a todo o público. E quando ele terminou de cantar, uma enorme salva de palmas o saudou. As melhores palmas que o Grande Otelo já ganhara em sua vida de artista (idem, ibidem).

Tal entrevista com figuras proeminentes do campo jornalístico da época, para um semanário que alcançara a tiragem de 20 mil exemplares em menos de três anos, renderia mais do que destaque ao jovem ator. Provando sua capacidade dramática, chamaria a atenção de alguém que, paradoxalmente, vinha de Hollywood: Orson Welles, em sua estada no Brasil, em 1942, reconheceria e divulgaria o talento trágico e cômico do ator. Além disso, a partir dessa entrevista, uma nova geração de roteiristas e diretores, como Alinor Azevedo e José Carlos Burle, fundadores da empresa cinematográfica Atlântida, decide iniciar sua produção de longas-metragens com um filme baseado na vida de Grande Otelo, transformando de modo significativo a *persona* artística do ator e a representação da população negra no cinema brasileiro.

Capítulo 3 –A forma rebarbativa: Grande Otelo e Orson Welles em *It's all true*

There is another side of Rio (...) not a seamy side – not at all, even if smart isn't there a word for it. No indeed. If Rio's backyard isn't exactly [gala], it's even gayer than Rio's front lawn. There isn't a jazzsmith up north who could express it. It's set to music – but it's all its own; rich, deep, Brazilian. It's comes rolling down to Rio from the hills. It throbs in the streets. It's called Samba – Orson Welles apud Clinton Heylin, *Despite the system*, 2005.

I don't understand how movies exist independently of the actor – I truly don't – Orson Welles, *This is Orson Welles*, 1969.

Sequência 1: “Vão acabar com a Praça Onze/ não vai haver mais escola de samba, não vai/Chora o tamborim/chora o morro inteiro/Favela, Salgueiro, Mangueira, Estação Primeira/Guardai os vossos pandeiros, guardai/ porque a escola de samba não sai”¹⁷⁴. Ao som de *Adeus, Praça Onze*, samba composto por Grande Otelo e Herivelto Martins, negros, pardos e alguns brancos fantasiados nas mais diferentes cores, vermelho, amarelo, azul, branco e verde, festejam o carnaval. O plano é aberto, aéreo. Logo, muda o enquadramento e estamos na altura dos rostos dos foliões, quando nos é dado a ver uma porta-estandarte negra, com roupas de mãe de santo, dançando com o mestre-sala vestido tal como um rei, com motivos dourados. Crianças e adultos negros fantasiados de caboclos e roupas de candomblé rodopiam em volta do casal. Novamente, uma vista aérea e um negro vestido como Carlitos gira em torno de uma roda. Por trás de uma barraca de frutas, entre zigue-zagues de serpentinas, aparece Grande Otelo. Ele porta chapéu panamá e camisa listrada com as cores de Xangô (vermelho, branco e marrom)¹⁷⁵, voltea em torno ou busca roubar o beijo de alguma foliona. O ator coloca-se entre a porta-estandarte e o mestre-sala, e então começa uma briga entre blocos. Otelo gira, ensaia golpes de capoeira, bate para cá e para lá, cai no chão, sobe nos ombros de outro folião, levanta os braços em uma explosão de alegrias catárticas.

¹⁷⁴ Na remontagem de *It's all true*, a versão que Grande Otelo e Peri Ribeiro (filho de Herivelto Martins) cantam é diferente da versão que Orson Welles anotou em seu roteiro. Na versão da remontagem prevaleceu um tom mais harmonioso da década de 1980 – “Que o progresso é natural” –, ao passo que a versão de Orson Welles é a canção original de 1942, que tem um tom mais crítico: “They're going to finish with Praça Onze/There will be no more samba school, no more/Cry tamborim/Cry all the hill (the entire hill)/Mangueira, Estação Primeira./Put away your pandeiro, put it away/Because the samba school doesn't set out (leave)/Goodbye my Praça onze, good bye/We know now that you are going to disappear/For you will stay eternally in our hearts./And some day we'll have a new square/And we'll sing of your past”. Ver Caixa 17, pasta 10 do Arquivo de Orson Welles na Lilly Library, na Universidade de Indiana.

¹⁷⁵ Sobre as cores dos orixás, ver Reginaldo Prandi (1996 e 2001).

Sequência 1: Carnaval, em *It's all true*
Dir. Orson Welles, 1942.

Fig. 39 – Cenas do carnaval em *technicolor*, nos estúdios da Cinédia.

Fig. 40 - No quadro, observa-se o grande número de figurantes negros e mestiços.

Fig. 41 - Atrás da barraca, surge Grande Otelo.

Fig. 42 - Grande Otelo entre serpentinas, com chapéu e camisa listrada de malandro.

Fig. 43 - Grande Otelo busca roubar um beijo, projetando os lábios para fora.

Fig. 44 – Otelo dança entre o mestre sala e a porta-bandeira.

Fig. 45 – Começa uma briga, Grande Otelo cai. A câmera foca bem no pé dos foliões.

Fig. 46 – Enquadramento aéreo. Grande Otelo aparece nas costas de um folião.

Sequência 2: Com a mesma trilha sonora, na Cinelândia, brancos e negros fantasiados acenam para a câmera. O Corcovado aparece ao fundo e uma negra com torço de penas e balangandãs brancos e vermelhos viravolta ao lado de um homem travestido de baiana, nas cores de Iemanjá (azul e branco). Ao seu redor, outros negros e pardos margeiam a orla do Flamengo, girando os braços para cima e para baixo, de um lado para outro. Na Avenida Rio Branco, cenas noturnas, carros alegóricos dourados reproduzem as penas de um pavão. Na praia, crianças de todas as cores, vestidas de caboclo, cantam em marcha. Há ainda outras tantas cenas de foliões misturados, outros carros alegóricos, o Rei Momo desfilando, foliões nas ruas ou descendo o morro, nas favelas, mas também cenas nos clubes onde apenas brancos se divertem. Grande Otelo reaparece, portando novamente as cores de Xangô e a coroa deste orixá na cabeça. Ele remexe os braços para cima, o peitoral e as pernas para frente e para trás, como se estivesse em transe, assim como os demais foliões.

Sequência 2: Carnaval, em *It's all true*

Fig. 47 - Negros, brancos e mestiços. Ao fundo, o Corcovado.

Fig. 48 - Tomadas realizadas em estúdio, com cenário que reconstitui a Praça Onze.

Fig. 49 - Grande Otelo surge com as cores e coroa de Xangô.

Fig. 50 - O enquadramento foca no samba de Otelo.

Essas sequências, único registro em cores do carnaval carioca de 1942, representam os poucos minutos que restaram de cerca de 42 horas¹⁷⁶ de material bruto, colorido e em preto e branco, captado para o projeto inacabado de *It's all true*, de Orson Welles. Ao contrário dos filmes da Cinédia, em que as poucas aparições de Grande Otelo exprimiam um ideário racista, em *It's all true* o ator apareceria durante a maior parte da trama, que se desenhava como expressão de uma postura antirracista. Isto fica patente nas poucas sequências extraídas das películas que sobreviveram ao embargo sofrido pelo projeto, em sua fase de produção. Welles teve parte das películas literalmente jogada no oceano pelos estúdios da RKO (RIPPY, 2009), e ao longo de mais de 40 anos o restante foi abandonado em meio ao mofo dos arquivos da Paramount, até ser encontrado, em meados da década de 1980, sem condições de restauro integral. As razões para tal interdição são múltiplas, mas conforme Heylin (2005), Benamou (2007), Stam (2008) e Rippy (op. cit.), os principais motivos são o fato de *It's all true* incluir negros e mestiços como figuras centrais do filme, transgredindo o *Código Hays*, bem como a imagem oficial de Brasil que o governo Vargas desejava apresentar ao mundo.

As poucas horas de filmagem que sobreviveram foram apresentadas ao público em 15 de outubro de 1993, no Festival de Cinema de Nova York. Essa edição do festival trouxe a lume um documentário homônimo¹⁷⁷, baseado nas filmagens restauradas de arquivo e entrevistas com pessoas que vivenciaram o projeto. Grande Otelo, que concedera seu depoimento, morreria algumas semanas depois da distribuição do documentário nos Estados Unidos – provavelmente, sem jamais tê-lo visto

¹⁷⁶ Fiz a conversão de 225.959 pés para minutos (1min = 90 pés), gravados na câmera 35 mm que Orson Welles trouxe ao Brasil, segundo inventário realizado em 1952 (BENAMOU, 2007).

¹⁷⁷ O título do documentário, igual ao do filme, vem acompanhado do seguinte subtítulo: *based on an unfinished film by Orson Welles*.

finalizado. Welles tampouco chegou a assistir ao filme, pois faleceu alguns dias antes da descoberta dos negativos, em outubro de 1985 (STAM, 2008).

It's all true tornou-se uma espécie de mito¹⁷⁸ para quem conviveu de perto com a euforia de ver o Brasil em imagens coloridas através das lentes do mais promissor diretor de Hollywood, que aos 26 anos, em 1942, ganhou o Oscar de melhor roteiro por *Cidadão Kane*, recebendo também indicações para mais oito categorias¹⁷⁹. Já Grande Otelo relembra o projeto com um misto de saudosismo e ressentimento. Saudades dos momentos em que conviveu com o diretor norte-americano, que vislumbrara para o ator um futuro auspicioso em Hollywood; tristeza, por jamais ter visto o filme pronto, por ter seu sonho de uma carreira hollywoodiana abortado¹⁸⁰.

Embora inacabado, *It's all true* ganhou relevância na história do cinema como um marco, cujas ressignificações no correr dos anos trazem elementos para pensar a trajetória de Grande Otelo, do cinema brasileiro e, claro, do próprio diretor norte-americano. Do lado de Welles, suas filmagens nos trópicos foram frequentemente associadas ao começo do declínio de um gênio¹⁸¹, como um fantasma ou “maldição” que percorreria toda sua carreira¹⁸² – associação que passa a ser vista em tempos recentes como “eurocêntrica” (STAM, 2008), em que o lugar da perdição é sempre situado abaixo da linha do Equador. Do lado do Brasil, Antonio Pedro Tota (2000), que fez importante pesquisa sobre a influência cultural norte-americana no Brasil durante a vigência da Política de Boa Vizinhança, termina sua análise seguindo o mesmo tipo de leitura, mas com sinal invertido: tudo se passa como se Welles fosse inexperiente e presunçoso demais para lidar com um país que “não é para principiantes”¹⁸³. No

¹⁷⁸ Conforme Lévi-Strauss, “o objeto do mito é fornecer um modelo lógico para resolver uma contradição (tarefa irrealizável, quando a contradição é real)” (LÉVI-STRAUSS, 1973, p. 264). É o caso, *mutatis mutandis*, de *It's all true*: é um filme que poderia ter transformado o cinema brasileiro, mas não foi. É a partir dessa contradição que novas reinterpretações surgem.

¹⁷⁹ A premiação do Oscar ocorreu em 26 de fevereiro de 1942. Orson Welles não participou, pois já estava no Brasil desde o dia 8.

¹⁸⁰ Conforme Roberto Moura, Grande Otelo e Orson Welles trocaram bilhetes tanto por meio de Carmen Miranda, amiga do ator, quanto através de Greg Toland, fotógrafo de *Cidadão Kane*, que veio ao Brasil e participou do primeiro dia de filmagem de *Moleque Tião*, filme sobre a vida de Otelo. Nessa ocasião, como lembra o ator, Toland entregaria um recado em que Welles “resumia um projeto de filme sobre o tema do negro americano, em que Otelo faria um dos papéis principais, para o que terminaria de lhe ensinar inglês. Welles também dizia que, realisticamente, temia pelo projeto em razão do racismo ambiente – mencionando que se sentia visado [...]” (MOURA, 1996, p.47)

¹⁸¹ Benamou faz uma análise muito interessante das biografias de Welles sobre esse episódio, mostrando como os autores que discutem a queda do diretor tendem a repor tropos colonialistas em relação aos países meridionais.

¹⁸² É o próprio Welles quem brinca com a ideia de maldição.

¹⁸³ Para parafrasear a frase imortalizada por Tom Jobim, “O Brasil não é para principiantes” (JOBIM *apud* BOTELHO e SCHWARCZ, 2009).

entanto, Tota não se atém à proposta de *It's all true* nem leva em conta os pormenores envolvidos no projeto. Apenas recentemente, com os trabalhos de Heylin (2005), Benamou (2007), Stam (2008) e Rippey (2009), tal episódio tem sido retomado com maior atenção, por meio de análises que revelam o conflito racial como um dos principais motivos para a suspensão do projeto, além de situarem *It's all true* como um *turning point* fundamental para compreender os aclamados filmes posteriores do diretor norte-americano, como *A dama de Xangai* e *Touch of Evil*.

Para Grande Otelo, Welles lhe daria a oportunidade de interpretar diversos sentimentos e sensações num personagem só – um desejo acalentado na entrevista do ator ao semanário *Diretrizes*, como vimos no capítulo anterior. Com o diretor, Otelo encontrava abertura para alçar novos vôos e vislumbrar possibilidades diferentes daquelas oferecidas pelo restrito campo do entretenimento brasileiro. Além do mais, Welles lhe transmitia a confiança de que era um ator excepcional, o que o lembrava dos tempos de glória experimentados durante a infância. Nos momentos de crise, os elogios do cineasta davam mais verossimilhança à *persona memorialística* que rondava certas entrevistas de um ator incompreendido. Com o tempo, o nome do diretor se transformaria num capital simbólico que lhe agregava valor diferente, à medida que Welles e o cinema brasileiro se distanciavam de Hollywood e se aproximavam do cinema europeu. Isso se deu especialmente a partir da aproximação com o grupo do *Cahiers du Cinema*, capitaneado por André Bazin, que elegeria Welles como um dos principais exemplos da “política dos autores”, ou seja, como alguém que desafiou os ditames hollywoodianos para expressar uma visão idiossincrática e reflexiva do mundo em sua *mise-en-scène*¹⁸⁴.

É justamente por se tratar de um projeto inacabado que *It's all true* permite aquilatar de maneira mais profunda determinadas condicionantes do campo cinematográfico no Brasil e nos Estados Unidos, no que tange à representação racial entre os anos 1940 e 1950, bem como os diferentes reposicionamentos de Grande Otelo nesse espaço. Distinto dos musicais carnavalescos da Cinédia e da Sonofilmes ou dos filmes produzidos sob os auspícios da Política de Boa Vizinhança (como os de Carmen Miranda, na Fox, e de *Alô, amigos*, de Walt Disney), *It's all true* eleva ao centro da

¹⁸⁴ Os termos “política dos autores”, “cineasta-autor” e “cinema de autor” se referem, como mostra Ismail Xavier, a diretores que, “mesmo trabalhando na indústria hollywoodiana, são exemplos de um percurso de criação pessoal que a análise do estilo permite evidenciar, desde que se verifiquem seus traços recorrentes, fidelidade a um certo tema, unidade da obra que não exclui ‘fases’ distintas, bem como uma *mise-en-scène* própria” (XAVIER, 2003, pp.17-18).

narrativa negros e mestiços, indo na contracorrente da *segregação na forma*. Documentário ficcional, composto por ao menos cinco episódios, o filme de Welles teria dois deles que se passariam no Brasil: um sobre o carnaval e outro sobre os jangadeiros da comunidade da praia de Iracema, em Fortaleza.

No primeiro, Grande Otelo encarnaria a imagem e semelhança do carnaval brasileiro, visto por Welles com um misto de alegria, saudosismo e mistério. O episódio teria como mote o fim da Praça Onze, demolida para a construção da Avenida Getúlio Vargas¹⁸⁵, no centro do Rio de Janeiro. Antes, o local ficara conhecido como “Pequena África”, área semeadora da cultura afro-brasileira, onde ocorria um carnaval eminentemente negro e popular (VELLOSO, 1990). O episódio sobre a comunidade de pescadores, por sua vez, reencenaria a jornada do grupo formado por Manoel Olímpio Meira (o Jacaré), Jerônimo Andre de Souza, Raimundo Correia Lima (o Tatá) e Manuel Pereira da Silva, que foi de Fortaleza à baía de Guanabara em uma jangada, passando “61 dias a mar aberto, sem compasso e guiado apenas por estrelas...” (WELLES, 1942)¹⁸⁶. Para os jangadeiros, a travessia, realizada alguns meses antes, teve o propósito de reivindicar melhores condições de trabalho, obrigando Getúlio Vargas a acolher os quatro pescadores como heróis nacionais no Palácio do Catete, com direito à cobertura dos cine-jornais do DIP¹⁸⁷.

Soma-se que a população da praia de Iracema era formada por negros e mestiços – fato bem documentado pelo filme.

Como vimos, a segregação racial era um dos principais motivos para as autoridades norte-americanas temerem os caminhos que tomava o projeto de Welles – e tais imagens, portanto, não poderiam ser exibidas abaixo da linha Madison-Dixon, que circunscrevia os antigos Estados confederados. Ao mesmo tempo, no Brasil, o projeto desagradou determinados setores da imprensa e da elite carioca, que desejavam que o diretor norte-americano se ativesse à face branca do Rio de Janeiro, considerada por eles

¹⁸⁵ A Avenida Getúlio Vargas demoliu $\frac{3}{4}$ da Praça Onze, bem como as casas ao redor, onde viviam “as tias baianas”, que fomentaram a divulgação de uma determinada cultura afro-brasileira durante os anos 1920 e 1930. Atualmente, menos de $\frac{1}{4}$ subsiste. Entretanto, é tão diminuto o espaço restante que a praça se tornou lugar de passagem, em meio ao fluxo incessante de automóveis na avenida. Recentemente, construiu-se um monumento a Zumbi dos Palmares nesse local.

¹⁸⁶ Roteiro de Carnaval (s/dia e mês e assinado por Orson Welles, escrito após a morte de Jacaré, provavelmente no final de maio, no Brasil. Ele dedica o filme ao jangadeiro) – Caixa 17, Pasta 6, p. 14 Manuscritos de Welles na Lilly Library, da Universidade de Indiana.

¹⁸⁷ A viagem ocorreu entre agosto e setembro de 1941. No dia 15 de setembro, os jangadeiros estavam no Palácio do Catete com Getúlio Vargas. Eles haviam levado 61 dias no mar.

civilizada. Já aos olhos da ditadura Vargas, abordar o fim da Praça Onze e a vida dos jangadeiros significava uma espécie de afronta à política nacional.

É nesse sentido que penso que, à medida que ficavam evidentes as intenções de Welles, a forte reação de alguns jornais e o desinteresse que o documentário ficcional foi causando contribuem a rever a discussão sobre a conversão de marcadores étnicos em símbolos nacionais durante a ditadura Vargas, a partir de um enfoque internacional¹⁸⁸.

Em outros termos, por um lado, informado por Grande Otelo e Herivelto Martins, Welles busca filmar justamente os elementos, que na sua visão, estariam sendo silenciados e até destruídos nesse processo de conversão oficial de símbolos étnicos em nacionais¹⁸⁹. Além da demolição da Praça Onze, a obrigatoriedade para que ranchos se transformassem em escolas de samba e a proibição de sambas que fizessem ode à figura do malandro são outros exemplos da política de estado novista de apropriação oficial de elementos associados à cultura negra. Por outro lado, a visibilidade do projeto de Welles, que seria difundido para os países aliados aos Estados Unidos, colocaria em risco o projeto varguista, ao revelar em âmbito internacional uma imagem de Brasil cujos contornos eram bastante distintos daqueles almejados pela representação oficial do país. Em outras palavras, se esses anos são marcados por um discurso que acentua o reconhecimento interno da contribuição dos afro-brasileiros para a formação do país, na mesma medida é também claro como nem toda valorização parece aceitável para determinados segmentos, ainda mais quando se trata de divulgar a imagem do Brasil internacionalmente. Como argumenta Márcio Goldman a respeito desse tema: “o problema político central das elites não seria tanto a simples apropriação e deslocamento dos símbolos, mas a eliminação de suas ambiguidades, fazendo com que adquiram um sentido unívoco [...] tarefa que, é claro, não pode jamais ser inteiramente bem-sucedida.” (GOLDMAN 2010, 278).

¹⁸⁸ Conforme já apresentado nos capítulos 1 e 2.

¹⁸⁹ Como analisa Sahlins (1990 e 1997), as manifestações culturais se transformam no decorrer do tempo e a adoção de objetos ocidentais não significa a destruição das assim chamadas culturas tradicionais, uma vez são reinterpretados e reapropriados com novos usos pelos indígenas. A reinterpretação faz parte do próprio processo de existência de uma cultura, como propõe o antropólogo. Entretanto, é inegável que nem tudo se transforma, como ensina Lévi-Strauss, a partir de vários exemplos; determinadas formas de relação são capazes de devastar culturas inteiras: “Os Yir Yoront do norte da Austrália, estudados por Lauriston Sharp, perderam, com a adoção dos utensílios de metal, o conjunto das instituições econômicas, sociais e religiosas que estavam ligadas à posse, utilização e transmissão dos machados de pedra” (LÉVI-STRAUSS 1993, 322). No caso da institucionalização do carnaval, valeria a pena estudar o que se perdeu e o que foi reinterpretado no processo de sua conversão em símbolo nacional. Fato é que a Praça Onze, lugar importante da sociabilidade dos moradores de diversas favelas e majoritariamente negros, foi destruída. Se essa forma de sociabilidade ganhou novos espaços, seria necessário um estudo mais aprofundado, que extrapola os limites desta tese.

Logo, como pretendo mostrar no decorrer deste capítulo, tanto em nível nacional quanto internacional os episódios destacados revelam as características afro-brasileiras consideradas rebartivas nesse processo de apropriação. Sobre esse aspecto, vale a pena observar as especificidades do cinema, com o objetivo de refletir sobre como elas possibilitam repensar os debates em outros campos. Destaco o caso da música, tema recorrente nos estudos que avaliam o processo de conversão de símbolos étnicos em nacionais.

Sandroni argumenta, por meio de uma análise formal, que o samba que se nacionalizou tinha um padrão rítmico contramétrico – “traço de origem africana” que fora associado aos negros de forma pejorativa durante a Primeira República. Portanto, na visão desse autor, ocorre na década de 1930 um processo de africanização do samba, ao menos em termos formais (2001, p.221). Tal argumento parece desenvolver-se na contramão de conclusões anteriores (LOPES, 1981; RODRIGUES, 1984 e TINHORÃO, 1991), que demonstram ter ocorrido um processo de branqueamento desse gênero musical. Por outro ângulo, o trabalho de Pereira (2001) e Siqueira (2012) trazem dados, revelando que houve um processo deliberado de branqueamento dos intérpretes e compositores, a partir do privilégio que as emissoras de rádio davam aos sambistas brancos. Esses modelos de análise não são excludentes. Penso, a exemplo do cinema, que a reapropriação de determinados gêneros depende dos meios técnicos e das hierarquias formais em cada campo.

No meio cinematográfico da época, nota-se que os intérpretes brancos, mestiços de pele clara, desfrutavam de privilégios, em termos numéricos e qualitativos, com relação aos negros de tez escura, tanto nos filmes hollywoodianos quanto nos brasileiros. Nesse espaço, a visualidade é a forma dominante de expressão e apreensão, o que coloca os dados visuais em posição hierarquicamente superior aos sonoros. A música não deixa de ser importante – ainda mais, no gênero fílmico musical –, mas, se formos levar em conta a análise de Sandroni, mesmo que o ritmo seja contramétrico, ele não possui a mesma preeminência que a imagem e concorre para cancelar a convenção branca. Talvez por isso os números de samba com padrão rítmico africano podiam conviver com os corpos de Carmen Miranda ou Eliana Macedo, ambas brancas, uma delas morena e a outra, loira¹⁹⁰. É justamente esse modelo de um carnaval estilizado,

¹⁹⁰ É interessante, nesse sentido, o fato de as emissoras de rádio preferirem intérpretes brancos, algo que valeria um estudo mais aprofundado e extrapola os limites desta pesquisa. No entanto, é possível supor, dentro da minha argumentação sobre a hierarquia das formas, que a entonação, o timbre da voz e os

institucionalizado e majoritariamente branco que boa parte das chanchadas apresenta, a despeito da presença central de Grande Otelo, em contraposição aos projetos cinematográficos *realistas* propostos por Welles (os quais discutiremos adiante) e por Alinor Azevedo, José Carlos Burle e Moacyr Fenelon, na Atlântida.

Tal argumento torna-se mais forte quando detectamos a quase inexistência da relação inversa: afro-brasileiros de pele escura que interpretam musicalidades associadas à cultura europeia, como a música erudita. Quando isso ocorre, prevalece o *modus operandi* da paródia ou do humor – no máximo, tais números constituem uma exceção e revelam uma concessão, como aquela em que Grande Otelo sai do *script* e canta um tango de Carlos Gardel¹⁹¹, desafiando os jornalistas do semanário *Diretrizes*. Esse exemplo demonstra o que Letícia Vidor Reis chamou de o “senso de oportunidade” (VIDOR, 1999) que Otelo e outros negros souberam encontrar, no intuito de potencializar a restrita abertura que experimentavam à época.

Ao menos no cinema, como esses dados parecem mostrar, a conversão de símbolos étnicos em nacionais refere-se mais à tarefa de artistas brancos de incorporar determinados elementos afro-brasileiros, alargando, com isso, o próprio escopo da universalidade que atribuíam a si mesmos, do que à liberdade para que atores negros pudessem agenciar símbolos restritos aos brancos – os quais, diga-se de passagem, são símbolos lidos como patrimônios universais. O interessante é que, no Brasil, o ideal de branqueamento e a aceitação de certas medidas de miscigenação no plano cultural não precisaram lançar mão de forma tão recorrente do *blackface*, como aconteceu no cinema hollywoodiano¹⁹². Conforme visto anteriormente, por conta do tabu da mistura, pintar o rosto de preto era uma expressão do desejo de cruzar a linha de cor, sem, no entanto, diluí-la. Assim, no Brasil, era possível apreciar a musicalidade negra, contanto que viesse performatizada num corpo de pele clara, como no caso de Carmen Miranda.

Tendo isso em mente, o que torna o debate em torno de *It's all true* mais complicado é perceber que Orson Welles, embora tenha buscado criar um retrato antissegregacionista e antirracista bem diverso do que era feito até então, não deixou de

sotaques regionais, por vezes, étnicos (no caso dos Estados Unidos, isso é mais forte) podem ter sido razões que justificassem tais preferências das emissoras de rádio. O uso da voz é também uma aprendizagem cultural e depende de como desenvolvemos os modos de utilizar nosso instrumento vocal. Além disso, o peso da indústria fonográfica, que vendia os LP's com imagens dos artistas na capa, também pode ter contribuído para a tendência ao branqueamento.

¹⁹¹ Vale notar que se, no Brasil, o tango e Carlos Gardel estão associados a uma cultura branca, na Argentina tal gênero musical e o cantor são considerados frutos da fusão entre a herança hispânica e afrodescendente. Gardel inclusive era chamado “morocho”, que designa uma pessoa de pele escura.

¹⁹² Como vimos no capítulo 2, apenas em *Pureza* (1940) o *blackface* foi adotado.

manter um certo olhar branco (certo viés euro-norte-americano) sobre os trópicos. Diferentemente de Stam e Benamou, penso que a crítica de Rippy aos projetos anteriores de Welles – como a adaptação para o cinema de *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad – pode ser estendida a *It's all true*¹⁹³. Segundo Rippy (2009), o uso político de Orson Welles, ao adotar um elenco e uma estética negros, unia as “ambivalências” do primitivismo¹⁹⁴, do “romantismo racialista”, do “expressionismo” e de uma “política populista”:

Welles's vision of the primitive, like that of many modernist of the 1920s, contains great ambivalence. While it maintains associations with alluring self-destruction, it is often the white male protagonist who cannibalizes or internalizes the primitive, rather than vice-versa [...]. Additionally, the clash between civilized and primitive is gendered as a male quest often acted out upon or through a female body, which represents either the white ideal of civilization or the dark allure of woman-as-terrain. Through the conquest of one or both of these women, the male protagonist is either made whole or destroyed, depending on his power as a patriarch and colonial adventure. (2009, p. 71)

Em uma frase, o primitivismo pode ser sintetizado como uma relação necessária entre o homem branco heterossexual e a manutenção das diferenças de gênero e raça, para o seu próprio desenvolvimento. O romantismo racialista¹⁹⁵ e o expressionismo de Welles buscavam encontrar na negritude uma paixão visceral, uma simplicidade, um mistério e uma metafísica que se esvaneceram na civilização branca norte-americana. Tudo isso se unia de forma ambígua na atitude de um populismo de Welles, que buscava incorporar um elenco e estética negros em suas peças e filmes, mantendo certo viés paternalista. Essa visão se torna ainda mais evidente quando o cineasta, interpelado por jornalistas brasileiros sobre a preferência por atores negros, responde:

Não é bem assim. Acho que são tão bons uns quanto outros. Entretanto, para certas manifestações da arte teatral os pretos são mais indicados. Por exemplo: para tragédias gregas e para o teatro shakesperiano. *Os atores brancos em geral andam* com a cabeça cheia de romantismo, de

¹⁹³ Ainda que, conforme Rippy (2009), o projeto de Welles no Brasil tenha sido mais democrático e atento aos vários pontos de vista envolvidos na trama.

¹⁹⁴ “[...] the primitive appears in accordance with the model outlined in Freud's Totem and Taboo – as ‘a necessary stage of development’ through which whiteness passes” (RIPPY, 2009, p.70); “[populist modernism] [...] the major difference between Welles and many of his contemporaries, however, is that his interest in primitivism coincided with a conscious effort to hire actors and actresses of color to perform his scripts. Thus his politics and art conjoined” (RIPPY, 2009, p.71).

¹⁹⁵ Esse subgênero surge em finais do século XIX na literatura norte-americana, com as figuras da “mulata trágica”; do Uncle Tom, o negro bondoso e fiel; e do negro animalesco e brutal, Buck (BOGLE, 2009). Welles retiraria a carga negativa desses estereótipos à luz do primitivismo, buscando reter a força emocional de tais figuras como algo que o branco norte-americano havia perdido.

reminiscência de literatura moderna, e nem a sua maneira de falar, nem os seus ademanos parecem naturais. Estão sempre “representando romanticamente”, e não vivendo. *Os negros, com sua mente virgem, pura, sem nenhuma espécie de intoxicação intelectual*, entendem melhor a essência do teatro grego, que exige simplicidade e ausência de artifícios dos intérpretes. Fiz representar, no Harlem, por um elenco de negros, e nunca tive de fazer a leitura de uma fala ou de corrigir uma inflexão. Tudo eles descobriram por si mesmos, com uma prodigiosa intuição, que têm em alto grau para o teatro trágico. E nenhum deles jamais lera, nem jamais ouvira falar em Shakespeare! (A Noite, 09/02/1942. Grifos meus)

A ambivalência de Welles nessa declaração reside justamente em defender os atores negros em contraposição aos brancos, mas utilizando os predicados quase *in natura* de pureza ou “mente virgem” a toda população negra – diga-se de passagem, estereótipos recorrentes a esse grupo racial. Seria quase o que chamamos hoje de discriminação positiva. Ao passo que com os brancos, embora Welles critique, ele relativiza a crítica ao utilizar a locução adverbial de modo a caracterizar o seu romantismo como um estado passageiro: “em geral *andam* com a cabeça cheia de romantismo”. Fato é que ao encenar *Macbeth* com elenco negro, ele desafiava noções de que tal grupo racial não teria condições de interpretar uma peça clássica da cultura europeia; entretanto, sua adaptação de Shakespeare se passava no Haiti, e não na Escócia.

Talvez a melhor acepção para descrever a postura de Orson Welles no tocante à questão racial seja a de “radical”, conforme define Antonio Candido. Embora o autor empregue tal conceito tendo em vista o campo do pensamento social e o caso específico do Brasil, penso que, de tão profícuo, é possível adotá-lo para Welles e outros cineastas. Em contraste com o pensamento conservador, Candido define o “radical” da seguinte maneira:

é sobretudo um revoltado, embora o seu pensamento possa avançar até posições conservadoras. Mesmo que o *pensamento* chegue a um teor de ousadia equivalente à do pensamento revolucionário, em geral ele não produz um *comportamento* revolucionário. O revolucionário, mesmo de origem burguesa, é capaz de sair de sua classe; mas o radical, quase nunca. [...] No entanto, em países como o Brasil o radical pode ter papel transformador de relevo, porque é capaz de avançar realmente, embora até certo ponto. Deste modo, pode atenuar o imenso arbítrio das classes dominantes e, mais ainda, abrir caminho para soluções que, além de abalar a rija cidadela conservadora, contribuem para uma eventual ação revolucionária. Isso porque nos países subdesenvolvidos, marcados pela extrema desigualdade econômica e social, o nível de consciência política do povo não corresponde à sua potencialidade revolucionária. Nessas condições o radical pode assumir papel relevante para suscitar e desenvolver esta consciência e para definir as medidas progressistas mais avançadas no *que for possível*. [...] Mas o radical pode também ser fator negativo, na medida em que traz consigo elementos de

atenuação, e mesmo de oportunismo inconsciente, que podem desviar o curso das transformações. Ele tem de fato um toque de ambiguidade, mas por isso mesmo pode ser conduzido para o seu lado melhor e contribuir para políticas realmente transformadoras, em termos adequados à realidade social de seu país, e não segundo tentativas mais ou menos frágeis de transpor fórmulas elaboradas para outros contextos (CANDIDO, 1990, p. 5).

It's all true era um projeto radical de representação racial no Brasil, do negro e do mestiço, com desdobramentos posteriores na Atlântida, nas análises de Paulo Emílio Salles Gomes e nos filmes de Rogério Sganzerla. A contenda em torno do filme é uma espécie de jogo de espelhos invertidos: por um lado, determinados jornais brasileiros e o DIP queriam uma imagem que mostrasse que o Brasil estava na trilha certa da modernização; por outro, Welles, entediado com os modelos vigentes de “civilização”, encontra nos negros e mestiços do Brasil potencialidades que haviam desaparecido nos Estados Unidos, criando um retrato de país e uma imagem cinematográfica de negro até então impensáveis ao campo cinematográfico brasileiro – que não dizer hollywoodiano. Por fim, um terceiro movimento pendular empreendido pelo cineasta ia da denúncia de certa segregação racial no Brasil – expressa nas imagens que contrapunham o carnaval dos brancos ao dos negros e mestiços – a um elogio ao que parecia ser uma maior integração entre as raças no mesmo país – com cenas em que negros, mestiços e brancos figuravam juntos.

Dito isto, focarei minha análise de *It's all true* nas filmagens do episódio *Carnaval*, o que permitirá comentar o papel de Grande Otelo e os dilemas raciais envolvidos no processo de conversão de marcadores étnicos em nacionais¹⁹⁶. Também me concentrarei em dimensões do episódio que ainda não foram examinados de forma detida por outras pesquisas, como três roteiros escritos já no momento em que o diretor desiste de *It's all true* e que procuram aproveitar o material filmado no Brasil, a saber: *Charles American Bar*, *Michael Guard* e *Samba*. Nesses três enredos, Grande Otelo ainda tem papel de destaque, e será percorrendo a diferença de seu lugar de um roteiro ao outro que pretendo mostrar como Welles, num contexto em que via sua carreira ruir, buscou negociar o lugar dos personagens negros, cedendo espaço a determinadas convenções hollywoodianas.

¹⁹⁶ A parte dos jangadeiros, de crucial importância, já foi bem analisada por Benamou (2007), a quem recorro na medida em que fornece mais inteligibilidade à minha interpretação.

It's all true e as imagens de má vizinhança

Em dezembro de 1941, com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, o governo norte-americano buscava alianças com os países da América do Sul. Dada sua posição geopolítica, o Brasil em particular ganhava dimensão estratégica, uma vez que se almejava conseguir espaço no Nordeste para a instalação de bases norte-americanas, consideradas fundamentais para a ofensiva contra os países do Eixo. Além disso, os Estados Unidos buscavam aumentar sua zona de influência, sob a bandeira democrática, contra as ditaduras nazi-fascistas da Alemanha, Itália e Japão, bem como ampliar seu mercado exportador (TOTA, 2000).

O cinema cresceu em importância durante o governo de Roosevelt por divulgar o ideário do *New Deal* e não seria diferente em relação ao *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), criado por Nelson Rockefeller em agosto de 1940. Esta seria uma das poucas organizações federais ativas na luta para fortalecer a causa dos Aliados, num período anterior à entrada dos Estados Unidos na Guerra¹⁹⁷, com investimentos tanto em âmbito nacional, quanto internacional. Antes do Brasil se tornar aliado, a Fundação Rockefeller buscou aproximar-se do governo brasileiro para evitar a influência dos países do Eixo (SANSONE, 2012), pelos quais Vargas não deixava de nutrir simpatia, numa política de neutralidade ambígua. Uma das primeiras atividades conectadas ao cinema ocorre em agosto de 1941, quando Walt Disney e sua comitiva desembarcam no Rio de Janeiro (*A Scena Muda*, 1941, p. 28). Seguindo um itinerário intenso, o criador de Mickey lançaria no Brasil o filme *Fantasia*¹⁹⁸, com a presença de Getúlio Vargas; passearia no morro da Madureira; e se reuniria com o CBEPCI¹⁹⁹ para conhecer os animais de nossa fauna, entre outras atividades. Foi nessa reunião que Disney encontrou inspiração para criar Zé Carioca, lançando em 1942, e para realizar os filmes *Alô, amigos* e, dois anos depois, *Você já foi a Bahia?*, na esteira de êxitos anteriores²⁰⁰.

¹⁹⁷ Conforme Benamou (2007), a OCIAA não era, como tem sido afirmado com frequência, uma subseção do Departamento de Estado dos Estados Unidos, mas foi criada separadamente, por ordem do Conselho Nacional de Defesa dos Estados Unidos, e operava com fundos governamentais e por meio de voluntários da comunidade dos empresários norte-americanos.

¹⁹⁸ Diga-se de passagem, o Brasil foi o primeiro país depois dos Estados Unidos a estrear o filme de Disney. Cf. http://www.imdb.com/title/tt0032455/releaseinfo?ref=tt_ov_inf consultado em 27/03/2013.

¹⁹⁹ Comitê Brasileiro de Estudos de Produções Cinematográficas Interamericanas. Para mais informações ver: *A Scena Muda*, 09/12/1941.

²⁰⁰ Walt Disney também viajou para a Bolívia, o Peru, o Chile, a Argentina, o Uruguai e Cuba, entre meados de agosto e dezembro de 1941. Além dele, os jornalistas norte-americanos Charles Barry e Marcos Wimer também estiveram no Brasil em setembro de 1941. A “Política de Boa Vizinhança” também realizou outras atividades diplomático-culturais, que incluíram a cooperação para a pesquisa

No início de 1942, a *Army Pictorial Division* da *US. Signal Corps*, o *Office of War Information* (OWI) e a *Motion Picture Bureau* criaram a *Motion Picture Division* (MPD) da OCIAA. Tal instituição começa a investir em filmes que documentavam a guerra, orientando a audiência a favor dos Aliados²⁰¹. É nesse cenário político, em que o cinema joga um papel importante para a divulgação do ideário norte-americano, que Orson Welles foi eleito embaixador da Política de Boa Vizinhança. A escolha partiu de John Hay Whitney, então diretor da Divisão de Cinema e Teatro do Comitê de Coordenação das Relações Interamericanas²⁰², e Nelson Rockefeller, membro do Conselho e o maior acionista da RKO (HEYLIN, 2005) – estúdio este que contratara Welles e sua produtora, a *Mercury Productions*. Ambos, além de serem próximos do diretor, viam nele uma figura capaz de potencializar a propaganda pró-Aliados na América Latina, dada sua desenvoltura como ator e diretor em diversos meios de comunicação, como o rádio, o cinema e o teatro. Acrescente-se que cineasta tinha a chancela do Presidente Roosevelt, com quem mantinha boas relações. Por fim, essa era uma maneira do jovem diretor contribuir para os esforços de guerra, uma vez que se encontrava impossibilitado de se alistar por motivos de saúde.

Orson Welles, na época, já era um artista polêmico e conhecido do público internacional pelo sucesso de *Cidadão Kane* e por seu trabalho de direção teatral e radiofônica. Espécie de criança-prodígio, aos 10 anos ele já havia encontrado destaque como desenhista, ator e escritor²⁰³. No *Federal Theater*, iniciativa do governo Roosevelt para revitalizar a cena teatral em crise, Welles, aos 18 anos, montaria a sua versão negra de Shakespeare: a peça *Vodu Macbeth*. Sobre a montagem, tempos depois o diretor, reinterpretando afirmações anteriores como a proferida *A noite*, escreveria: “nosso objetivo não era tão extravagante [...] queríamos dar aos artistas negros a oportunidade

científica e a saúde pública. O sociólogo negro Franklin Frazier ganhou uma bolsa da Fundação Guggenheim para estudar as relações raciais no Brasil (SANSONE, 2012).

²⁰¹ As atividades MPD tiveram múltiplas vertentes. Além de investir em filmes, eles exportaram projetores para a América Latina, ofereceram assistência técnica para a indústria cinematográfica mexicana e programas de treinamento para profissionais do cinema latino-americanos, além de habilitar o conteúdo dos filmes para distribuição em países da região.

²⁰² Além desse cargo, Whitney financiava filmes em Hollywood; entre eles, destaca-se *E O Vento Levou...* (Cf. *A noite*, 23/01/1942).

²⁰³ Nascido em 6 de maio de 1915, em Wisconsin, numa família afluenta (era filho de Richard Head Welles, industrial, hoteleiro e inventor, e de Beatrice Ives Welles, pianista renomada), Orson teve um convívio cultural intenso no ambiente doméstico. Ainda criança, ele participava dos encontros dos pais com amigos intelectuais e artistas, o que propiciou uma formação precoce nos assuntos de arte. Viajou para a Europa, Ásia e América Central ainda criança. Perdeu a mãe aos 8 anos e o pai aos 13, sendo tutorado pelo Dr. Bernstein, amigo da família, que propiciou a continuidade dos estudos artísticos do menino. Além disso, Welles estudaria na Todd School, reputado colégio do Meio-Oeste americano, conhecido pelo ensino de caráter progressista (BAZIN, 2006).

de interpretar papéis verdadeiros, em vez de confiná-los aos eternos personagens de babás de touca, ou tios Tom” (apud BAZIN, 2006, p. 62).

A peça seguinte, *The cradle will rock* era uma espécie de sátira da política norte-americana. Entretanto, a produção foi proibida de subir ao palco no dia da estréia e, por esse motivo, acabou sendo encenada do lado de fora do teatro, em cima de um caminhão. Após a ocorrência, o *Federal Theater* foi fechado e Welles abriu o *Mercury Theater* para encenar peças clássicas e modernas – algo inimaginável na Broadway dos anos 1930. Na rádio, seu currículo também já acumulava polêmicas. A mais célebre foi a que envolveu o programa *A guerra dos mundos* (1938), uma ficção científica sobre a invasão de marcianos ao planeta terra. Devido à iniciativa de dotar a emissão de máximo realismo, Welles causou o primeiro pânico coletivo via ondas radiofônicas nos Estados Unidos e deixou centenas de ouvintes desesperados à procura de socorro (BAZIN 2006).

A *Mercury Theater* se transformou em produtora quando Welles foi contratado pela RKO, que então desejava investir em filmes artísticos (BAZIN, 2006). Welles esboçou vários projetos, antes de chegar a *Cidadão Kane*, mais um deles que causou controvérsia. Desta vez, William Randolph Hearst, dono de uma das maiores cadeias de jornais dos Estados Unidos da época²⁰⁴, tomou ciência do boato de que havia enormes semelhanças entre sua vida e a do Cidadão Kane e que essas seriam facilmente verificáveis já nas tomadas do longa, ainda em processo de montagem. Hearst processou a RKO na tentativa de impedir o lançamento do filme e, ao ver que perderia, iniciou um grande boicote na imprensa contra Welles.

Apesar das polêmicas, era possível que Whitney, Rockefeller e Roosevelt acreditassem que o cineasta, por sua experiência no Harlem, fosse mais aberto às diferenças, tendo portanto condições de filmar a América Latina com menos preconceitos. Além disso, as controvérsias em torno de Welles até então tinham significado ótima publicidade para suas produções.

Foi no início de dezembro, em 1941, que Welles se tornou o embaixador norte-americano da “Política de Boa-Vizinhaça” na América Latina, tendo como missão fazer um documentário sobre o carnaval brasileiro, à pedido do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)²⁰⁵. Dentro de suas obrigações, somava-se ainda, a realização de

²⁰⁴ Entre eles, *The New Yorker Journal*; *Washington Times*; e *Herald*.

²⁰⁵ Tal tema foi acertado entre o DIP de Lourival Fontes, Rockefeller e o vice-presidente da RKO, Philip Reisman (cf. *A noite*, 22/01/1942).

programas de rádio no Brasil para serem transmitidas nos Estados Unidos, e de palestras sobre cinema, teatro e artes em geral. Como mencionou o jornalista Edmar Morel, que foi um dos assistentes de Orson Welles no Brasil, essa era uma espécie de troca: o Brasil havia enviado Carmen Miranda para os Estados Unidos e eles nos mandaram Welles (BENAMOU, 2007).

A encomenda de filmar um documentário sobre o carnaval seria uma forma de Welles levar adiante o projeto de narrar histórias baseadas em fatos reais; projeto esse acalentado desde que finalizara *Cidadão Kane* no início de 1941. Em diálogo com Robert Flaherty, considerado um dos pioneiros do cinema documental por *Nanook of the North*, Welles e sua equipe criaram vários roteiros sobre “simple people” (HEYLIN, 2005)²⁰⁶ que, de acordo com Benamou, buscavam retratar os significados da identidade americana moderna, apreendendo características “étnicas” de norte a sul, leste a oeste (BENAMOU, 2007). É importante reforçar que a questão da diferença étnico-racial foi um tema muito presente na obra do diretor, percorrendo diversas peças teatrais, radiofônicas e cinematográficas. Além de *Vodu Macbeth*, ele também dirigira uma versão para rádio de *Algiers* e *White God* e uma adaptação para o cinema de *Coração das trevas*, de Joseph Conrad, que não chegou a ser filmada, com a intenção de promover uma releitura crítica ao fascismo (RIPPY, 2009). Quanto ao projeto cinematográfico que envolveria os episódios brasileiros, havia previsão de uma sequência a ser rodada no México, no qual a atriz Dolores Del Rio, esposa de Welles, tomaria parte. No entanto, as evidências documentais indicam que, em finais de 1941, apenas *The story of jazz*²⁰⁷, biografia de Louis Armstrong que objetivava contar a história desse estilo de música afro-americana, e *My friend Bonito*²⁰⁸, sobre as touradas no México, estavam sendo elaborados. Aliás, este último episódio já andava em fase de filmagens, sob o comando de Norman Foster, a pedido de Welles.

A encomenda do DIP, portanto, transformaria um projeto que buscava filmar a identidade norte-americana moderna num roteiro sobre o pan-americanismo em sua diversidade “étnica”, tendo como fio condutor as festividades e a música de New Orleans, México e Brasil (BENAMOU, 2007). Além desses três episódios: *The story of*

²⁰⁶ No roteiro de John Fante, da equipe de Welles, se escreve o seguinte: “a story of simple people. It begins when your mother and mine were girls. It teaches no moral and proves nothing. But it really happened” (Fante apud Heylin, 2005, p. 126).

²⁰⁷ Conforme Heylin, esse era o episódio favorito de Welles. Durante sua estadia em Nova York, ele fez grande amizade com Louis Armstrong e Duke Ellington, que deveria participar do filme.

²⁰⁸ Esse argumento foi criado por Flaherty. Welles e sua equipe compraram dele os direitos de filmagens. Esse filme dialogava com *Elephant boy*, de Flaherty, sobre a relação de um jovem com o elefante de sua família.

jazz, *My friend Bonito* e *Carnaval*, Welles incluiria mais um. Em dezembro de 1941, ele tomou conhecimento, através da revista *Times*, da jornada em mar aberto dos jangadeiros, de Fortaleza ao Rio de Janeiro, que ganhou repercussão internacional. Tal evento cai como uma luva para Welles experimentar o método documental de Flaherty, que em seus filmes buscava refilmar, em tom edificante, histórias de homens de tradições seculares que lutaram contra condições adversas, como os esquimós em *Nanook of the North*, ou os pescadores irlandeses em *Man of Aran* (1934). O itinerário dos jangadeiros ainda possibilitava a Welles filmar diferentes cidades brasileiras, o que ia ao encontro das intenções do DIP, de produzir um documentário que incentivasse turistas norte-americanos a visitarem o Brasil.

Desse modo, em 30 de janeiro de 1942, *A noite* noticiava que *It's all true* de Orson Welles teria quatro episódios: *My friend Bonito*, *Carnaval*, *Jangadeiros* e outro não especificado, que provavelmente seria *The story of jazz*, em que ele buscaria aproximar Brasil e Estados Unidos por suas musicalidades de origem africana: o samba e o jazz (HEYLIN, 2005; BENAMOU, 2007; STAM 2008). Haveria um quinto episódio em outro país da América Latina, provavelmente a captura e escravização do Inca Atahualpa por Francisco Pizarro no século XVI, no Peru (BENAMOU 2007). Os dois últimos argumentos jamais saíram, porém, do papel.

Nas primeiras semanas de fevereiro de 1942, Welles terminava às pressas as filmagens de *Soberba*, sob sua direção, e *A jornada do pavor*, que escrevera e em que atuara, ambos pela RKO. Logo, partiu para o Brasil, para dedicar-se ao seu longo compromisso diplomático. Conforme combinado com o estúdio, ele iria editar *Soberba*, no Brasil, com uma moviola que seria enviada para cá.

No dia 8 de fevereiro, sob a manchete “Vim aqui para aprender!”, *A noite* divulgava o tão esperado desembarque de Orson Welles²⁰⁹. A expectativa não era para menos: algumas semanas antes chegava no aeroporto Santos Dummont, uma equipe de 23 técnicos²¹⁰ da RKO e equipamentos jamais exportados para fora dos Estados Unidos – caso da câmera de technicolor de 35mm, com gravador de som – além de uma verba de 300 mil dólares, o maior montante que a OCIAA podia fornecer a um único estúdio de Hollywood para a realização de um filme. Tais recursos eram impensáveis para o acanhado campo cinematográfico brasileiro da época (BENAMOU, 2007).

²⁰⁹ Desde de dezembro de 1941, os jornais brasileiros noticiavam quase que diariamente a vinda do director Americano para o Brasil.

²¹⁰ No total vieram 27 pessoas da RKO e da Mercury Production para trabalhar no documentário (BENAMOU, 2007).

Inicialmente, o plano de Welles era permanecer no Brasil por pelo menos dois meses (*A noite*, 13/02/1942), mas ele estenderia sua estada para seis. O cineasta partiu a 29 de julho com a sensação de que já ia tarde demais: com laços contratuais rompidos com a RKO, sem o cortejo inicial do DIP e sendo responsabilizado indiretamente pela morte do líder dos jangadeiros, Jacaré.

Entre fevereiro e março, Orson Welles seguiu todo o cronograma estabelecido pelo DIP e largamente divulgado na imprensa: participou de um intenso cronograma de encontros e homenagens com artistas, intelectuais e políticos, e filmou o carnaval carioca - o “baile tradicional das atrizes”, o “baile de gala no teatro municipal” patrocinado pela primeira dama Darcy Vargas, a folia do Tennis Club, o desfile das escolas de samba na Av. Rio Branco, a chegada e a partida do rei Momo, cassinos do Icaraí e da Urca. Getúlio Vargas demonstrava apreço também pelo filme dos jangadeiros, afinal imaginava aparecer em toda a América como um grande “pai dos pobres”, recebendo os jangadeiros em seu palácio e atendendo suas reivindicações. Ou seja, queria repetir a fórmula do cine-jornal do DIP de alguns meses antes²¹¹.

Mas, paralelamente às atividades oficiais, nesse período Welles busca conhecer outros aspectos do carnaval do Rio de Janeiro e do Brasil. Desde a primeira semana na capital federal, o diretor solicitou para seu assistente, Richard Wilson, que novas pesquisas sobre o Brasil, feitas por especialistas nativos, para complementar as informações obtidas nos Estados Unidos²¹². Foram contratados o sambista Almirante²¹³, o crítico de cinema Alex Viany²¹⁴, o cineasta da Sonofilmes, Rui Costa, além de Ayres

²¹¹ Tom Pettey (March, 2, 1942), relata que Getúlio Vargas ficou feliz de saber sobre o filme dos Janguadeiros. “President Vargas [...] expressed pleasure when told that Orson would film the story of the Jangadeiros [...]”. Recortes de notícias dos jangadeiros feitos pelo DIP, Caixa19, Pasta, 31. Manuscritos de Welles, Lilly Library da Universidade de Indiana.

²¹² As informações do relatório norte-americano foram baseadas na seguinte bibliografia: *Seven Keys to Brazil*, de Vera Kelsey; *The Brazil of Vargas*, de Samuel Guy Inman (Nation 12/12/40); *Song Makers*, de Carleton Sprague Smith; *Latin America Trusts Us Now*, de Samuel Guy Inman; *Carnival in Brazil*, de Heitor Bastos Tigre (Bulletin of Pan American Union. November 1938); *Rio*, de Hugh Gibson; *Brazil*, de Stefan Zweig; *Brazilian Literature*, de Isaac Goldberg; *Bulletin of Pan American Union*, October, November, December, 1941. Caixa 19, Pasta 13 Manuscritos de Welles Lilly Library da Universidade de Indiana.

²¹³ Almirante (1908-1980) nasceu em Vila Isabel, Rio de Janeiro. Ele foi compositor, cantor, radialista e musicólogo e tocou com Pixinguinha e Noel Rosa. Informações disponíveis em: <<http://www.dicionariompb.com.br/almirante/dados-artisticos>>. Consultado: 25/05/2013.

²¹⁴ Nessa época, ele ainda não era comunista, mas sim um crítico de *O Cruzeiro* deslumbrado com o cinema hollywoodiano a ponto de adotar o nome artístico Alex Viany, espécie de corruptela de sonoridade inglesa de seu nome de batismo: Almiro Viviani (AUTRAN, 2003 e RAMOS, 1997). É digno de nota que ele não escreve sequer uma linha sobre o episódio de Welles em seu livro, *Introdução ao cinema brasileiro*, publicado em 1959.

de Andrade Junior²¹⁵, Haroldo Barbosa²¹⁶, Luís Edmundo²¹⁷, Aydano Couto Ferraz²¹⁸, Ernani Fornari, Clóvis Gusmão e Edgar Morel²¹⁹. Além deles, pesquisas de outras pessoas foram utilizadas, como a de Ghiaroni²²⁰. Como se pode perceber, a equipe de Welles contratou compositores populares, jornalistas e pessoas ligadas ao Partido Comunista, como Aydano.

As pesquisas, tanto aquelas realizadas por norte-americanos, quanto por brasileiros, abordavam os mais diversos temas: fauna, flora, a composição étnica, a economia, a produção de ferro e aço, o café, a política, a história, as capitais brasileiras, o nazismo no Brasil, o rádio, o cinema, os costumes, os heróis nacionais, os escritores, os intelectuais, os artistas e os rituais, entre outras características. Além, é claro, do carnaval e da história da jangada. Todos os relatórios pontuam a intensa miscigenação entre as raças existente no Brasil, sem qualquer menção a conflito racial ou racismo. Muito pelo contrário, a miscigenação no Brasil era o argumento para a inexistência de uma linha de cor, como aquela existente nos Estados Unidos. Os relatórios brasileiros eram mais diversificados em seus pontos de vista, mas havia alguns com descrições extremamente pejorativas em relação aos negros, ao candomblé e à macumba, caracterizados como rituais “fetichistas”, sem regras e com “proporções escandalosas” e como o último recurso para pessoas “com uma vida desgraçada” (POPULAR CELEBRATIONS, 1942)²²¹. Os relatórios norte-americanos, pelo contrário, faziam

²¹⁵ Musicólogo e professor, Ayres de Andrade Júnior (1903 -1974) nasceu no Rio de Janeiro. Informações disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/html/fundador/fundador25.html>>. Consultado: 25/05/2013.

²¹⁶ Haroldo Barbosa (1915-1979) nasceu no Rio de Janeiro e morou em Vila Isabel. Compositor e radialista, ele trabalhou na Rádio Nacional. Disponível em: <<http://www.collectors.com.br/CS06/cs06h01b.shtml>>. Consultado: 25/05/2013.

²¹⁷ Carioca de nascença, Luís Edmundo (1879-1907) foi jornalista, poeta, cronista e pesquisador de História do Brasil. Ocupou a cadeira 33 da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=716&sid=309>>. Consultado: 25/05/2013.

²¹⁸ Na década de 1920, Aydano de Couto Ferraz (1914-1985) foi membro da Academia dos Rebeldes, junto com Jorge Amado e Édson Carneiro (ROSSI, 2011). Nos anos 40, ingressou no Partido Comunista. Escreveu o artigo *Volta à África* para a *Antologia do negro brasileiro*, organizada por Édson Carneiro.

²¹⁹ Conforme Edmar Morel, ele recebia 200 dólares semanais pelo trabalho de pesquisa para Welles: “Nunca tinha visto tanto dinheiro”, relata o jornalista (MOREL, 1999, p. 111).

²²⁰ Conforme Rippy, Welles em todas as suas produções solicitava pesquisas cuidadosas sobre o tema a ser apresentado: “For example, in his ‘Voodoo’ Macbeth he hired drummers to create a sense of ‘real’ Haitian voodoo at work in the theater. In his radio play ‘Algiers’ he incurred the wrath of his sponsors by similarly spending a great deal of money on musicians to recreate ‘authentic’ Casbah sounds. For Heart of Darkness, he sent his assistant to the library to research anthropological traits of ‘primitive’ cultures in the effort to create a ‘composite native’. It’s all true represents one more step in these inclinations through its intended concept: to visit a culture during a ritual moment of celebration, Rio’s Carnival, and then to re-create this culture in great detail both in studio and on location, focusing in particular on its music” (2009, p.112).

²²¹ Texto sem autoria ver caixa 20, pasta 1, Welles. Mass. Lilly Library, Universidade de Indiana.

descrições objetivas sem lançar mão de adjetivos alvitantes, embora não estivessem isentos de estereótipos.

A leitura dessas pesquisas, os trechos grifados e o cotejo com os roteiros mostram que há um processo de seleção de informações interessante de Welles e de sua equipe mais próxima (Richard Wilson, Shifra Haran, Robert Meltzer) diante do material²²². O cineasta e sua equipe sublinham as manifestações, histórias e heróis de cunho popular (a exemplo dos moradores das favelas); o desaparecimento de determinadas tradições com o processo de modernização e institucionalização do carnaval; e os sambistas anônimos dos morros (BRAZIL, 1942)²²³. E não exprimiam interesse em retratar flora, fauna, cidades em desenvolvimento ou, artistas, escritores e músicos, como Candido Portinari, Rodolpho Bernadelli, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Oliveira Vianna e Silvio Romero, entre outros tantos temas descritos nos relatórios²²⁴.

Embora os relatórios brasileiros e norte-americanos ressaltassem a miscigenação e a ausência de uma linha de cor estrita no Brasil, Orson Welles e sua equipe não deixariam de ver contrastes, segregações e diferenças entre os grupos étnicos e raciais por aqui. O relatório norte-americano, intitulado Brazil, por exemplo, dizia:

As in North America, the Negro [...] has influenced national life, particularly religion, the arts, folklore. It could be said that his contributions in Brazil has been greater in quantity and scope but for two reasons has not reached the peak in quality of their contribution in the North. One of these reasons is the distinction made in the U.S. between white man and black. Out of suppression and restriction, has welled the great of the Negro people. The other is the lack in Brazil between white man and black – the lack of competition in general. A factor in this was the law passed by the Republic in 1889, forbidding any distinction of race or color to be made in census or in any other way (BRAZIL, 1942, p.7).

²²² Conforme a bibliotecária da Lilly Library, Lori Dekydtspotter (Informação verbal, Bloomington, IN, junho de 2011), que organizou e catalogou o arquivo de Orson Welles, toda a documentação de *It's all true* foi preservada por Richard Wilson em sua residência, desde do fim do projeto até a doação para a biblioteca. É bem provável, como ela atesta a partir do cotejo com outros materiais da época (tipo de caneta e grafia da letra, por exemplo) que os grifos e anotações sejam de Welles, Richard Wilson, Shifra Haran e Robert Meltzer. Isso se torna mais verossímil quando comparamos o conteúdo grifado e a concepção dos roteiros, que examino no decorrer do capítulo.

²²³ Sem autoria, caixa, 18 pasta 25, Welles. Mass. Lilly Library, Universidade de Indiana.

²²⁴ Há descrições extensas de músicos eruditos e de heróis nacionais como Lampião, Antônio Conselheiro, Henrique Dias, Fernão Dias, Diogo Antonio de Feijó, Garibaldi, Mauá, Santos Dumont e os bandeirantes, escrito por Ernani Fornari, Caixa 20, Pasta 4, Welles. Mass. Lilly Library, Universidade de Indiana.

O relatório terminava com um elogio eloquente da miscigenação, feito por Stefan Zweig²²⁵, um refugiado do nazismo no Rio de Janeiro:

The experiment of Brazil, with its complete and conscious negation of all color and racial distinctions, represents by its obvious success perhaps the most important contribution toward the liquidation of a mania that has brought more disruption and unhappiness into our world than any other (ZWEIG apud BRAZIL, 1942, p. 33).

Entretanto, ao invés de sublinhar esses trechos do relatório, Welles e sua equipe grifariam a revolta escrava de 1835, narrada pelo relatório norte-americano como a luta de uma cultura negra superior à cultura de dominação dos brancos: “*The rebellion in Bahia, in 1835 it is said was not a revolt of slave against master but of a superior culture against the domination of an inferior*”²²⁶ (BRAZIL, op. cit. grifos de Welles e sua equipe).

O carnaval chamaria a atenção de sua *staff* justamente por suas origens africanas, mais pontuadas no relatório norte-americano do que nos estudos brasileiros escritos por Rui Costa, Ghiaroni e Ayres de Andrade Junior, que viam a importância dos negros na composição desta celebração, mas enfatizavam sobretudo a origem mestiça da festa. A descrição da macumba e o candomblé como originários da música, das danças e das artes no Brasil é grifada no relatório:

Among them Xango, God of Thunder and Ogum God of War and Iron. *Macumba cults*. Xango is still the most important ancient African gods in Brazil and is worshiped in the macumbas of Rio and the candombles of Bahia. His fetish is the meteor (Stone of the Lightning) his colors red and white. He is both the god of the cult and the name of the centers where his ceremonies are held, these cults have a double importance in Brazil. Through a network of centers all over the country, they involve a large number of negroes, mestizos and even whites [sic] in their worship. Their dances and music have for long influenced the arts of Brazil [...]. A special rhythmic beat on the drum is used to call each spirit but if it delays, more urgent themes are employed. [...]. (BRAZIL, op. cit. Grifos de Welles e equipe, p. 8).

O grifo de Welles na palavra Xangô remete à fantasia de Grande Otelo numa sequência de *Carnaval*. Dos relatórios brasileiros, o diretor e sua equipe selecionaram o processo de institucionalização do carnaval que, segundo um dos pesquisadores, suprimiu manifestações consideradas violentas pelo governo Vargas: “Later, with police order, public moral and so on, CORDOES and RANCHOS had to assume a BLOCO’S

²²⁵ Sobre a trajetória de Stefan Zweig, ver: Spitzer (2001).

²²⁶ Caixa 18, pasta 19, Welles. Mass. Lilly Library, Universidade de Indiana.

character in order to survive. The ESCOLA DE SAMBA appeared just as one more support for them” (CLUBES, 1942, p.1)²²⁷. Os cordões, conforme o mesmo autor, eram: “a thing for malandros, bad women and so on. No family girl would think of mixing with such people” (idem, ibidem). E os ranchos:

which was very low and almost *exclusively Black*. The RANCHO was not striking by pomp and richness of costumes. And as it had to be striking some way, it was by force of its tough guys, *experts in capoeira, razor handling and other violent sports* (Id., ibid., grifos de Welles e sua equipe).

Embora em tom moralista, o texto revelava que o processo de institucionalização do carnaval incorporou determinadas manifestações negras, como o samba, o vestuário e as cores do candomblé, sob a obrigação de que todas as formas de festividade originais se transformassem em blocos e escolas. Proibiram-se os ranchos, os cordões, as disputas corporais tidas como violentas – promíscuas, na visão do autor, que parece incapaz de apreciar essa manifestação sem preconceitos.

Mônica Velloso (1990) conta que os ranchos eram presididos pelas tias baianas, como Ciata, Perpétua e Rosa Olé, entre outras. Antes do desfile, todos os ranchos passavam ritualmente por sua casa para pedir benção e proteção, tradição que se perdeu e/ou ganhou novos sentidos com o processo de institucionalização. Dentre os investigadores contratados por Welles, Ghiaroni fez uma descrição menos negativa do carnaval popular, ressaltando a importância da Praça Onze:

Praça Onze is Carnival’s liver, if not carnival’s heart. The blacks from whose folkloric musics and dances reaky sprang today’s popular carnival, to which they themselves give life in a crude imitation of themselves – the blacks have chosen Praça Onze for their favorite feasting resort. There they make their carnival from Sunday evening on. Sometimes they form long “cordões” while others make circle in whose centers a man and woman dance at jumps, till one of them retires, picking someone from the audience to substitute for him. And thus they continue through the night, until near daylight, when their knees are aching and their eyelids are heavy. So they all start a door-step contest, for door-steps are the most comfortable places for those who cannot go to a hotel nor back home. There are no trains at this late hour and, even if there were, they wouldn’t go because they would have to come back the following day and can’t lose any time. Three Carnival days pass very fast. (GHIARONI, 1942, p.1)²²⁸

²²⁷ Como descrito no texto *Clubes, rancho, malandro* (s/autoria), caixa 19, pasta 13, Welles. Mass. Lilly Library, Universidade de Indiana.

²²⁸ *Carnival I*, caixa 19, pasta 13. Welles. Mass. Lilly Library, Universidade de Indiana.

As rodas de dança, como descrito acima, eram uma manifestação que compunha os cordões. Ver pessoas dormindo nas soleiras das portas era corriqueiro durante o carnaval. Esses aspectos descritos por Ghiaroni serão incorporados em *It's all true*²²⁹.

Paralelamente à leitura dos relatórios, Orson Welles tinha interlocutores privilegiados, que o ajudavam a definir os rumos do roteiro de *Carnaval*. No Cassino da Urca, conhece Grande Otelo e Herivelto Martins, que começam a apresentar outros aspectos do império do Momo carioca. Com eles, descobre que o “Carnaval’s liver or heart”, eminentemente negro, iria desaparecer para dar lugar à Av. Getúlio Vargas. Freqüentador assíduo desse local, onde aprendeu a sambar, Grande Otelo compõe em parceria com Herivelto Martins *Adeus, Praça Onze* um samba em protesto a demolição e homenageando a sua espécie de segunda casa. A canção fica em segundo lugar no concurso de marchas carnavalescas de 1942, perdendo para *Saudades da Amélia*.

Orson Welles encontrava Herivelto e Grande Otelo sempre que podia, após cumprir o cronograma de reuniões com autoridades. Por vezes, largava tais compromissos para papear com eles em outro bar. Herivelto mal falava inglês e Grande Otelo sabia o suficiente para se comunicar – afinal havia aprendido a língua nas escolas da elite paulista e era uma de suas disciplinas prediletas. Como conta Herivelto, apesar de Grande Otelo ser uma das maiores atrações do Cassino da Urca, não podia sentar-se à mesa com o público e tampouco entrar pela porta da frente. Esse fato deixou Welles indignado numa das vezes em que esteve por lá:

[...] eles não permitiam negros no cassino, e depois de algum tempo Welles começou a perguntar: ‘O que aconteceu com meu amigo Herivelto? Onde está o meu amigo Otelo?’ Na verdade, nem eu nem Grande Otelo havíamos sido convidados. Quando disseram a Welles que Grande Otelo estava impedido de participar da festa, ele replicou: ‘Se ele não pode vir, eu não posso ficar’ e partiu para nos procurar nos bares locais. Finalmente nos encontrou, tirou o paletó [...] e ficou lá, bebendo conosco até o bar fechar às três da manhã. Todo mundo estava procurando por ele, que era o convidado de honra, mas ele ficou conosco. ‘Hoje’, ele disse, ‘hoje nós só vamos beber cerveja preta’ (MARTINS apud STAM, 2008: 190)

Nessas conversas – que de acordo com o *cameramen* da equipe, George Fanto, foram essenciais (HEYLIN, 2005) –, Orson Welles ia compondo na sua cabeça o episódio de *Carnaval*, quase em co-autoria com as pesquisas e as informações que

²²⁹ A ideia de um carnaval negro na Praça Onze não representa uma opinião restrita a Ghiaroni. Graça Aranha faria um relato similar, através de um topos exotizante e, ao mesmo tempo, atraente e assustador: “Melopéia negra, melosa, feiticeira, candomblé. [...] Desforra da fêmea. Ressureição das bacantes, das bruxas, das diabas. Missa negra, tragédia negra, magia negra. Triunfa a negra, triunfa a mulata [...] África, Baía, Brasil” (ARANHA apud Velloso, 1990, p. 221).

Herivelto e Otelo lhe transmitiam (BENAMOU, 2007). Assim, o filme começaria no morro a partir de uma transição do episódio do jazz e teria caráter saudosista, ao narrar o fim da Praça Onze. O tema musical seria a canção de Grande Otelo e Herivelto. Logo no primeiro roteiro enviado à RKO, com a intenção de descrever as filmagens e convencer o estúdio e o DIP da importância de realizá-las, Welles já destacava a importância do morro e de Grande Otelo:

Samba, we learned comes from the hills, so our picture had to be oriented to the hills [...]. Our Carnival picture opens in the hills, in this huge conservatory of the samba. Another part of the Americas comes to my mind, and Rio's kinship to old New Orleans is pointed out. The analogy is pursued, and we come to the conclusion that these cities are closer than they seem on the map, that between American Jazz and American Samba there is much in common. (WELLES, 1942, p.14)²³⁰.

Otelo não seria apenas um interlocutor privilegiado da pré-produção do filme, ele seria a personificação de muitos aspectos do carnaval. Segundo descreve o roteiro, numa favela carioca, ao som de *Ave Maria no Morro*:

Ruth, the young girl, walks to the window and leans on the sill. She is attracted by the whispered call of a boy peering over the fence. He wants to know if there's going to be a Samba tonight. His name is *Othello*. Remember that name. It belongs to the performer himself and this isn't the last time you will encounter it. *This is only his first American picture, and he's a big hit in it for sure*. Othello likes to be compared to Mickey Rooney, but he's closer to a young Chaplin or Jimmy Savo. *From his introduction here until the end of the Carnival, Othello will appear in several of our episodes. Through him a personalization of many aspects of Carnival has been possible and has been managed*, we think, in terms of uproarious entertainment. (idem, ibidem, p.15, grifos meus).

De modo diverso aos filmes de Hollywood e do início da Cinédia em que a segregação racial seria princípio formal do filme, agora Grande Otelo seria o elemento central da trama, conectando muitos aspectos do carnaval. Junto dele, figuravam Pery, o filho mestiço de Herivelto Martins, ainda criança, e Dalva de Oliveira, que também conduzia o episódio. A partir das músicas *Batuque no morro*, *Adeus Praça Onze* e *Saudades da Amélia*, entre outras, o filme articularia as diversas tomadas do carnaval, contrastando a folia nas ruas com negros, mestiços e brancos, com os bailes, clubes e cassinos frequentados pelo público de pele mais clara. A passagem de um espaço para outro seria acompanhada pelas mudanças nos arranjos musicais dessas canções. Assim,

²³⁰ Roteiro de Carnaval (assinado por Orson Welles, escrito após a morte de Jacaré, no final de maio no Brasil, pois ele dedica o filme ao jangadeiro) – Caixa 17, Pasta 6. Manuscritos de Welles na Lilly Library da Universidade de Indiana.

na favela ouviríamos *Batuque no morro* em seu arranjo original, passando pelas ruas nas bocas dos foliões até chegar, em sua versão orquestrada, aos bailes da elite carioca.

Além disso, *Carnaval* também se distingue das produções da Cinédia, Sonofilmes e de muitos filmes da Atlântida, pois agora Grande Otelo não apenas formaria par romântico com Ruth, descrita por Welles como “Ebony Madonna”, mas também encarnaria todos os lados do carnaval: extravagante, histriônico e dramático, durante os festejos e as cenas finais, em que se anuncia o fim da “Pequena África”, Na cena “Adeus, a Praça Onze”, o ator exprimiria a tristeza gerada pela perda do local onde passara as três noites de carnaval, pulando, lutando capoeira e dormindo nas soleiras das portas.

A Praça Onze, já em processo de demolição, seria reconstruída a pedido de Welles, nos estúdios da Cinédia²³¹, tornando-se uma das principais personagens do filme que ia ganhando não apenas a dimensão alegre e divertida do carnaval, mas uma tonalidade saudosista, sinalizando para os males da modernização da cidade do Rio e do processo de institucionalização do samba. O roteiro de carnaval expressa uma relação “ambivalente” de Welles com a modernidade, como pontua Benamou (2007). Ou ainda, como analisa Rippey (2009), mesmo tendo feito um projeto poliglota, em larga medida em co-autoria, ele não se despojava de seu olhar romântico racialista e do primitivismo, que via nos trópicos e nos negros uma vitalidade essencial, que a civilização branca havia perdido.

Mas, ainda que o olhar branco de Welles tivesse um peso evidente nesse roteiro, no final de março, quando se deu início às filmagens da reencenação do carnaval, o projeto já recebia a reprovação irrestrita de brasileiros e norte-americanos.

No caso do Brasil, Welles não estava infringindo nenhuma regra clara com relação à censura cinematográfica, estabelecida pelo DIP em 1939. Se em alguns aspectos, a lei brasileira seguiu o Código Hays – por exemplo, na reprovação aos “maus costumes” ou o desrespeito aos outros “povos” –, por aqui não havia nenhuma proibição explícita aos casais interracializados em fotogramas²³². O peso das decisões do Executivo e a

²³¹ Vale lembrar que a Cinédia, nessa época, estava em plena crise. Com a Segunda Guerra Mundial, não conseguia mais comprar filmes virgens e passou a alugar suas dependências para outras filmagens. Segundo consta dos estudos e fontes consultadas, Adhemar Gonzaga não exerceu nenhuma influência sobre o filme. É provável, entretanto, que a maior incorporação de intérpretes negros nos filmes da Cinédia a partir dos anos de 1940, possa ser tributária da experiência de Welles por aqui.

²³² No decreto 1.949, de 30 de dezembro de 1939, “oito itens definiam objetivamente o que deveria ser proibidos nos filmes: [1] qualquer ofensa ao decoro público; [2] cenas de ferocidade ou que sugiram a prática de crimes ; [3] divulgação ou indução aos maus costumes; [4] incitação contra o regime, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; [5] conteúdo prejudicial à cordialidade das relações

pressão da imprensa falavam mais alto do que as prescrições da Lei. Conforme propõe Renato Ortiz, “a censura não se define exclusivamente pelo veto a todo e qualquer produto cultural; ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística” (ORTIZ, 1988, p.114)²³³. Foi precisamente esse tipo de censura que o projeto de Welles recebeu por parte do governo brasileiro.

Do lado dos Estados Unidos, a RKO expressava grandes preocupações. Para começar, Welles teve que editar *Soberba* via telegrama, pois o estúdio não enviara a moviola prometida e tampouco havia tecnologia suficiente para fazer a edição em qualquer estúdio carioca²³⁴. O resultado já era esperado: um filme que, aos olhos de Welles, poderia ser melhor que *Cidadão Kane*, ganhou uma montagem imprevista, e foi um fiasco na pré-estréia, no dia 17 de março, alimentando o prognóstico de grandes prejuízos para a produtora.

Além disso, as críticas da imprensa brasileira repercutiam de modo negativo nos dois países, colocando em risco o projeto de Welles. Lynn Shores, executivo da RKO no Brasil, enviava telegramas periódicos ao presidente do estúdio, George Schaefer, informando sobre os últimos comentários. Em resposta, a cada correspondência, mais recursos do filme eram cortados. Por sua vez, o DIP agia de forma a não ferir os brios dos setores racistas brasileiros e norte-americanos, ainda que de modo indireto. Por exemplo, o órgão do governo permitiu aos jornais criticarem o projeto que, diga-se de passagem, recebera os auspícios da ditadura Vargas.

Desde a chegada de Welles, Shores tecia comentários negativos ao comportamento do diretor. A 2 de abril, o jornal *Meio Dia* iniciava suas críticas, com o título *O carnaval carioca vai ficar muito escuro na tela* e atacava as “sequências de cinema em que só aparecem pessoas negras, como se o Rio fosse um outro Harlem” (*Meio dia* apud STAM, 2008, p.196). Na mesma data, Lynn Shores envia um memorando ao Dr. Alfredo Pessoa, do DIP, em que reclama:

Apesar das repetidas conversas com o Sr. Richard Wilson [...] eu ainda me vejo incapaz de controlar a tendência do Sr. Welles para utilizar nossas câmeras em assuntos que não me parecem estar de acordo com os desejos do governo brasileiro e, estou certo, acham-se em desarmonia com os

com outros povos; [6] elementos ofensivos às coletividades e às religiões; [7] imagens que firam, por qualquer forma, a dignidade ou os interesses nacionais; [8] cenas ou diálogos que induzam ao desprestígio das Forças Armadas” (SIMÕES, 1999, p. 26).

²³³ Renato Ortiz refere-se especificamente a censura na Ditadura Militar, mas penso que essa reflexão contribui para analisar a censura na Ditadura Vargas.

²³⁴ Havia também a previsão de que ele montasse e selecionasse as cenas de *Jornada do terror*, como informa *A noite* (9/02/1942). Isso evidentemente não ocorreu.

sentimentos de nossos executivos em Hollywood. O assunto a que me refiro é a contínua exploração do negro e do elemento da classe baixa em torno do e no Rio, especificamente de acordo com as filmagens de ontem que ocorreram nesses vários pontos, conforme listado: A Favela da Saúde Original, a Favela do Cantagalo, a Favela Humaytá a Favela Praia do Pinto. Além dessas cenas, um cronograma que exige mais filmagens em conjunto com as cenas já filmadas no Teatro da República [onde negros pulavam carnaval], que eu acredito serem de muito mau gosto. [...] Estou segurando o negativo desse filme e não vou despachá-lo para a revelação até que possa, talvez, ter uma conversa com você sobre este assunto, para ter certeza de que não estou excessivamente alarmado quanto às suas possíveis consequências (apud Stam, 2008, p. 193).

Se Lynn Shores procurava ser cuidadoso quando dialogava com DIP, em seus telegramas para a RKO, fazia declarações mais racistas com relação às filmagens de *Carnaval*. Enquanto Welles anunciava, no jornal *A noite*, a seleção de figurantes para o filme e participava de outros cronogramas oficiais, como o aniversário de Getúlio Vargas, as críticas iam ficando cada vez mais fortes. Entre eufemismos, até o jornal *A noite*, que defendeu Welles durante toda a sua estadia, terminaria pedindo a intervenção do DIP:

Os que estavam sendo colhidos [figurantes] eram pobres e inconvenientes, requintados em particularidades que só podem deprimir a fama de nossa grande festa popular [...] os melhores elementos desistiram. Serão os demais aproveitados como a melhor representação de nossa gente? [...] Estamos certos de que aquele alto Departamento tudo fará por conhecer as filmagens feitas e impedir as que possam comprometer o nosso país. (*A noite*, 08/04/1942).

Se *A noite* não descrevia “os pobres e inconvenientes aspectos”, por contraste é possível saber quais elementos deveriam, na opinião do noticioso, aparecer: apenas mulheres brancas. Pelo menos, é o que revelam as fotos da reportagem do dia 12 de abril que, ao noticiar a escolha das figurantes, destacava aquelas jovens que, na visão do jornal, eram “os encantos da terra brasileira”. No roteiro essas mulheres alvas aparecem na praia de Copacabana, no momento da chegada dos jangadeiros, favorecendo o contraste entre os personagens. Também surgem nas tomadas de bailes de carnaval da elite carioca, que se intercalavam com o carnaval de rua. Logo, o que a crítica da imprensa brasileira manifestava não era apenas um preconceito explícito contra negros e mestiços, mas todo um olhar educado pelos filmes de Hollywood, onde a noção cinematográfica de belo era branco e uma cidade sem indícios de pobreza.

Mas se havia articulistas que criticavam o filme, alguns o defendiam, como o fez Vinícius de Moraes, à época crítico de cinema de *A manhã* e fundador do Cineclube

Chaplin. Embora longa, vale à pena transcrever a citação, pois é uma das poucas favoráveis a Welles, além de mostrar um ponto de vista diferente sobre a mestiçagem e as relações raciais no Brasil:

E que energia, que vitalidade, que ubiquidade há nesse grande brasileiro! Brasileiro, sim; Orson Welles começa a conhecer o Brasil, ou pelo menos um lado importante da alma do Brasil, melhor que muito sociólogo, que muito romancista, que muito crítico, que muito poeta brasileiro que anda por aí. *Sua visão é às vezes crua, mas nunca peca por injustiça.* E Orson Welles soube compreender como ninguém a importância do nosso caráter, dos nossos erros, dos nossos comodismos, das nossas qualidades por assim dizer negativas. A isso ele dá importância, à natureza coletiva que se começa a formar a bem dizer do nada, num impulso brasileiro, de criação autodidata, à luz das melhores e piores influências, e em verdade autônoma. Orson Welles está de tal modo de posse de nosso Carnaval que Jaime Azevedo Rodrigues, que estava comigo, aconselhou-o a fazer uma palestra sobre todos os carioquismos, todas as ‘pintas’, todos os ritmos, todos os instrumentos, e sobre tudo aquilo que o garotão americano sabe. [...] Mas de qualquer modo será um documentário da maior importância sobre a nossa verdadeira vida e nossos verdadeiros costumes, que eu acho que não devem envergonhar ninguém. *Não somos uma raça, e não nos devemos pejar disso.* O nosso negro é um valor excelente, e de grande expressão. *Não há razão para escondê-lo, criando-se a impressão de que temos um preconceito que não cabe na nossa natureza de povo americano.* Devemos nos mostrar tal como somos, tal como fomos feitos. Porque, se alguma coisa de boa deve sair do Brasil, virá dessa consciência de nossa *impureza* e do nosso provincianismo. Há um destino a cumprir em cada povo. O Brasil se apronta para cumprir o seu. *Mas que o faça sem couraças adamantinas, que não lhe vão bem no corpo mestiçado* (MORAES, 2001 [1942], p. 66-67, grifos meus).

Para Vinícius de Moraes, Welles não tinha nada de “principiante”, era mais escolado que muitos intelectuais e escritores. O então crítico de cinema defende a importância dada ao negro no documentário, definindo o diretor como “brasileiro”, um entendedor profundo de nossa terra. Mas reconhece com certa “ambivalência” que o diretor americano revela traços “crus” e “qualidades negativas” do Brasil, que, entretanto, em sua conclusão geral, tinham um caráter genuíno e, por isso, de fundamental importância. Reiterando um recurso comum nos artigos da época, Vinícius busca desarmar possíveis atitudes preconceituosas ao afirmar simplesmente que isso não fazia parte de nosso caráter: “Não há razão para escondê-lo [negro], criando-se a impressão de que temos um preconceito que não cabe na nossa natureza de povo americano”, escreve. Quem sabe a experiência de Welles não tenha inspirado Vinícius a escrever *Orfeu da Conceição*, a tragédia grega transposta ao carnaval carioca com o

elenco formando por afro-brasileiros²³⁵ publicada em 1954 e adaptada para o filme *Orfeu negro* de Marcel Camus em 1959.

Dois dias depois, Welles rebate as críticas numa reunião com imprensa carioca, nos estúdios da Cinédia, argumentando que faria um filme sobre o carnaval, e bem diferente dos hollywoodianos:

Se eu quisesse fazer um filme de Carnaval semelhante àqueles com que Hollywood costuma retratar os costumes e as cenas de terras estranhas, não precisaria sair dos Estados Unidos. Basta considerar que esta é a primeira vez que o cinema norte-americano envia a um país distante os seus melhores técnicos e os seus mais aperfeiçoados maquinismos [...]. Basta isso para se compreender que se tem em vista realizar qualquer coisa de novo e de extraordinário. Pode acontecer que o resultado não corresponda às intenções e ao esforço, mas tenho direito de esperar que me façam justiça à sinceridade do meu trabalho e das minhas intenções (WELLES apud *A noite*, 10/04/1942).

Fato é que a imprensa brasileira e a RKO preferiam uma versão mais hollywoodiana do carnaval – o que fica patente com a intensificação das críticas. No dia 14 de abril, Dr. Pessoa, do DIP, chama Richard Wilson, o braço direito de Welles, para prestar esclarecimentos sobre as filmagens. No mesmo dia, Lynn Shores envia uma carta a Walter Daniels, vice-presidente da RKO em Hollywood, com a seguinte informação: “Na última sexta-feira, ele [Welles] ordenou filmagens de dia e à noite em algumas vizinhanças de pretos, bem sujas e mal-afamadas pela cidade” (apud HEYLIN, 2005, p. 134). É digno de nota que Shores utilize o termo pejorativo “niggers” em sua missiva, ao invés dos termos *colored* e *negro*, vistos como os mais adequados na época.

Para contornar a iminente crise, RKO, OCIAA e o DIP intensificam o cronograma de visitas oficiais de Welles²³⁶ e chamam Philip Reisman de volta ao Rio de Janeiro, “para que o Brasil seja melhor conhecido”, como anunciava o jornal *A noite* (15/04/1942). De fato, Reisman deixava suas obrigações nos Estados Unidos não apenas para assegurar que Welles evitasse registros de aspectos que a imprensa e o DIP consideravam pejorativos, mas também para persuadi-lo a desistir de filmar os jangadeiros²³⁷ e terminar o documentário o quanto antes, sob o suposto argumento de contenção de gastos (HEYLIN, 2005). Conforme defende Benamou, a ideia de que

²³⁵ “Todas as personagens da tragédia devem ser normalmente representadas por atores da raça negra, não importando isto em que não possa ser, eventualmente, encenada com atores brancos”. *Orfeu da Conceição*, disponível em: http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id_article=665 consultado em 27/03/2013.

²³⁶ No dia 14 de abril, Welles entrevista na rádio o ministro das relações exteriores, Oswaldo Aranha, e o programa é irradiado para os Estados Unidos e todo o território brasileiro (*A noite*, 15/04/1942).

²³⁷ Ver memorando de Schaefer para Shores (cf. HEYLIN, 2005).

Welles estava sendo perdulário não corresponde aos cálculos de produção e rodagem, além disso, a OCIAA havia se comprometido a cobrir os eventuais prejuízos que a RKO pudesse ter com o filme. Soma-se, o fato de que Welles trabalhava como voluntário de guerra nesse projeto; ou seja, não recebia salário algum.

Mesmo com a vinda de Reisman, as críticas continuavam. O *Diário da noite* reitera que “as filmagens nas favelas não estão sendo apreciadas” e continuava: “favelas existem no Rio de Janeiro, assim como em Buenos Aires, Nova Iorque, etc. Entretanto, ninguém busca torná-las conhecidas nos meios cinematográficos. Elas são cenas ordinárias, que existem em todos os países do mundo” (*Diário da Noite*, 22/04/1942). O jornal *Meio Dia* reforçava que “apenas negros aparecem”, solicitando a intervenção do DIP (apud RIPPY, 2009, p.1748-53)²³⁸.

Em entrevista, Welles afirma ter sido perseguido: “we tried to photograph one of tenements districts in the *favelas*. Thugs surrounded us and after a siege of beer bottles, empty of course, stones, bricks and I hate to think what else, we retreated to a more photogenic district” (HEYLIN, 2005, p.135). Lynn Shores, por sua vez continuava com sua campanha no interior da RKO, enviando memorandos para o vice-presidente Daniels, com o mesmo teor racista dos anteriores: “Tivemos uma semana bastante cheia em termos de filmagens. No entanto, o material é só de pretos cantando e dançando o carnaval, o que já temos aos montes” (apud HEYLIN, 2005, p. 134).

Em uma carta para Herbert Drake – o relações públicas da Mercury –, Tom Pettey, o assessor de imprensa da RKO, que manteve seu apoio a Welles, relatava que tivera que passar as últimas três semanas na porta da Cinédia, para impedir a entrada dos jornalistas, caso contrário: “If they ever got in and saw some of the Rio shanty life we are doing they would write Orson out of town. So far, we have had only one or two bad stories” (RIPPY, 2009, p.1742-45). Apesar das circunstâncias difíceis com a imprensa carioca, Pettey falava orgulhoso de *It's all true*, “a great deal of carnival footage dealing with lower-class, black Brazilian life” (idem, ibidem). Não obstante, mesmo não tendo acesso às filmagens, a imprensa continuava a malhar o filme de Welles. O *Cine-Rádio Jornal*, além de criticar cenas de favelas e mestiços, inventava a informação de que Welles iria colocar músicas do mundo inteiro que nada tinham a ver com o samba: “They let him film, to his delight, scenes of hills, no good half-breeds, at sambas which are not always ‘Brazilian,’ but full of music known all over the world;

²³⁸ Numeração em formato de e-book.

[and the] filthy huts of the ‘favelas’ which infest the lovely edge of the Lake” (id.,ibid., p. 1748-53).

Preocupada com as cenas de mestiços e eventuais cenas de casais interracialis, a RKO seria mais explícita em seus memorandos:

In almost all of the Latin America countries – naturally more so in some countries than in others – in which the mixture of white and Indian blood is apparent, this fact is not denied but it may at times even be a cause for boast. However, this is the case only within each country, among its own people, any reference to the matter by a foreigner causes irritation and unpleasantness... THEREFORE, IT IS BETTER TO PLAY SAFE AND ALWAYS AVOID ANY REFERENCE TO MISCIGENATION AND EVEN OMIT PICTURE SEQUENCES IN WHICH MULATTOES OR MESTIZOS APPEAR TOO CONSPICUOUSLY (RKO 13/05/1942 *apud* BENAMOU, 2007, p.218, letras maiúsculas do memorando).

Em sua entrevista à imprensa, por um lado Phil Reisman tentava acalmar os ânimos, anunciando que Welles estava fazendo um bom filme. Por outro, porém, frente aos executivos da RKO, ele se esforçava para que Welles finalizasse logo a produção. As películas de technicolor haviam acabado no dia 15 de maio. Apenas depois de duas semanas, a RKO enviava uma nova remessa, menor do que a quilometragem solicitada. No dia 18, Orson Welles aparece com Grande Otelo na Urca e afirma que o episódio *Carnaval* estava sendo finalizado (Cf. *A noite*, 18/05/1942).

A tensão chega a seu limite com uma tragédia ocorrida na Baía de Guanabara, no dia seguinte. Durante a refilmagem da chegada dos jangadeiros ao Rio de Janeiro, a lancha que protege o eleco ultrapassa a linha de segurança e uma onda engole a jangada: Jacaré, o líder do grupo, morre afogado. Welles cobriu a família do pescador com uma indenização de 40:000\$000²³⁹, considerada extremamente alta pelos executivos da RKO e para a Divisão de Cinema da OCIAA. Custasse o que custasse, Welles decidiu continuar as filmagens dos jangadeiros, segundo ele, para que a morte de Jacaré não tivesse sido em vão. Phil Reisman, diante da tragédia, muda de estratégia e convence os demais executivos da RKO de que, caso deixassem o Brasil agora, o estúdio iria sujar seu nome, quebrando com as intenções da “Política de Boa Vizinhança” e com o projeto de alargar sua exportação de filmes ao mercado brasileiro (BENAMOU, 2007).

²³⁹ Conforme Tota, a Divisão de Cinema achou a indenização dada a Jacaré muito acima do necessário “When it is considered that Jacaré in his life time probably never earned more than 200\$000 (US\$ 10.00) per month, it is evident this payment was a very liberal indemnity”. (NAUS, MPD, memorando CO-nº 1692, ‘To the Coordinator, From Brazilian Division, Rio de Janeiro, August 15, 1942 *apud* TOTA, 2000, p. 72.

Amigos e parentes de Jacaré, incrédulos com sua morte, ainda hoje suspeitam que a tragédia tenha sido premeditada. Como poderia um pescador, cujo apelido fora dado por ser um nadador exímio, se afogar na baía de Guanabara? (BENAMOU, 2007). Fato é que se a morte de Jacaré provocou comoção em alguns, outros silenciosamente comemoravam, pois suas reivindicações colocavam em xeque aqueles que controlavam o comércio da pesca no Brasil. Isso, sem esquecer a acusação feita por alguns, de que o jangadeiro era um comunista. A Secretaria da Caça e da Pesca se negou a fazer uma homenagem a Jacaré, como conta indignado o cronista de *A noite*:

recusara um voto de pesar pela morte do ‘Jacaré’[...] a maioria do Conselho repeliu-se displicentemente, a pretexto de que o nosso humilde, mas valoroso patrício não falecera no exercício da sua profissão e sim em atividade de caráter comercial. Que comércio fazia quando perdeu a vida o malogrado ‘Jacaré’? Trabalhava na grande filmagem que entre nós executa Orson Welles, atuando como pescador e jangadeiro, ou seja mostrando ao mundo o que é a pesca no Brasil (*A noite* 27/05/1942)

A revista *Times*, dos Estados Unidos, faz um longo necrológio de Jacaré, sinalizando, diferentemente dos executivos da RKO, que o episódio dos jangadeiros era do interesse dos norte-americanos. Outros jornalistas, pelo contrário, usariam a morte de Jacaré para prosseguir com a campanha de censura ao filme:

Cada vez que o robusto e charmoso noivo de ‘del Rio’ aponta suas câmeras para os chamados pontos ‘pitorescos’ da cidade, sentimos um leve desconforto [...] Deveríamos aproveitar o prestígio de Orson Welles para nos mostrar ao mundo uma nação civilizada [...] mas o que seus conselheiros brasileiros fazem? Em vez de lhe mostrarem nossas possibilidades, deixam-no filmar, para seu prazer, cenas de *mestiços imprestáveis* [...] e os *barracos imundos da favela que infestam* a bela margem da lagoa, onde existe tanta beleza e tantos ângulos maravilhosos para filmar; *danças de negros cobertos com penas de maracatu, reminiscentes dos templos da selva africana*, como se nosso nem sempre edificante carnaval de rua já não fosse ruim o bastante [...] [escolhendo para representar o Brasil um] um *imprestável* numa camisa listrada, chapéu de palha *imundo*, sobre seu olho, dançando um samba desconjuntado (*Cine-Rádio Jornal*, 20/05/1942, grifos meus).

O crítico acima não teria pudor nenhum em esbravejar usando opiniões e termos racistas em relação aos mestiços, negros e a população da favela. Expressava de forma clara o ressentimento de uma elite que vivia num país periférico, mas não queria ser representada como tal; que mostrava-se envergonhada com a pobreza e a composição racial do país e queria ver na tela apenas a face que considerava civilizada, ou a natureza exuberante da Lagoa Rodrigo de Freitas. Ao final da crítica, o jornalista se referia a “um imprestável numa camisa listrada, chapéu de palha imundo, sobre seu

olho, dançando um samba desconjuntado”. Era justamente esse um dos vestuários de Otelo em *It's all true*.

Apesar das críticas, outros jornalistas, intelectuais e artistas continuam próximos a Orson Welles. No dia 21 de maio, ele recebe o prêmio de melhor filme do ano por *Cidadão Kane*, pela Associação dos Artistas Brasileiros. Alguns dias depois, participa de um debate sobre “Cinema e a arte”, no Museu Nacional de Belas Artes, com a presença de Afonso Arinos de Melo Franco e Vinícius de Moraes (*A noite*, 22/05/1942). Mas tais eventos, no fundo, eram os últimos suspiros de Welles, antes da perda total de apoio por parte do governo brasileiro, RKO e OCIAA. No início de junho, ele finaliza as tomadas de *Carnaval* conforme o planejado, com um *gran finale*: um *pout-pourri* pan-americano na Urca. Poucas semanas depois, os 23 técnicos norte-americanos retornam aos Estados Unidos. Mas à medida que Welles permanecia no Brasil, a animosidade existente com relação ao diretor aumentava, tornando sua estadia insustentável. Logo, outro momento de desatino alimenta as manchetes sensacionalistas e os anseios mais ávidos por expulsá-lo do Rio: Welles lança cadeiras e objetos da janela de seu quarto, no Hotel Copacabana Palace²⁴⁰.

Suspeita-se que o motivo para tal atitude tenham sido os memorandos recebidos pela RKO, criticando as tomadas de *Carnaval*. Reginald Armour, executivo do estúdio, dizia que tais sequências eram incompreensíveis e reclamava: “We have received 60,000 feet here and there is no picture in it” (apud BENAMOU, 2007, p.243). É provavelmente nesse período que ele começa a esboçar o primeiro tratamento do roteiro de *Carnaval*, explicando também as razões da extensão da temporada no Brasil e as despesas. Como ele, seus assistentes se esforçarão para justificar os artistas escolhidos²⁴¹. Nesse primeiro esboço ele mantém a centralidade de Grande Otelo, dos negros e da favela – afinal, precisava explicar as tomadas até então realizadas –, mas não deixa de negociar alguns elementos para atender aos pedidos do DIP e da RKO.

Com apenas quatro auxiliares, Wilson, Elizabeth, Shifra, Meltzer e George Fanton, Welles parte para Fortaleza, saindo dos holofotes da imprensa para filmar a outra parte do episódio dos jangadeiros. Sem o herói da história, Jacaré, e destituídos do aparato técnico da RKO, Welles e sua equipe estavam munidos apenas de uma câmera alugada da Cinédia e dos restos de películas das filmagens de *Carnaval*. Nessas

²⁴⁰ *A noite* 13/06/1942.

²⁴¹ Em 01/06/1942, Robert Meltzer escreve uma carta para a RKO, detalhando a cor da pele de cada artista, seu talhe corporal e sua importância no campo artístico. Carta de Robert Meltzer, Caixa 18, pasta 39, Manuscritos de Welles, Lilly Library da Universidade de Indiana.

condições, o grupo improvisou um novo filme com a comunidade de pescadores. Mas enquanto o diretor rodava as tomadas na Praia de Iracema, mudanças internas na política da RKO decidiriam o futuro de *It's all true*: a 26 de junho, o estúdio substituiu George Schaefer por Ned Depinet e N. Peter Rathvon na presidência, e direcionou a produção para filmes B, especialmente do gênero terror. Schaefer havia sido o responsável por privilegiar a produção para os filmes de arte, razão pela qual a RKO contratara Welles. Poucas semanas depois, o estúdio rompe o contrato com Welles e divulga o seguinte comunicado à imprensa de todo o Brasil: “RKO [...] declara que não assume nenhuma responsabilidade por qualquer ato praticado no Brasil pelo Sr. ORSON WELLES. Rio de Janeiro, 20 de julho de 1942. Pela RKO Radio Pictures Inc. Lynn Shores” (A noite, 20/07/1942).

Mesmo sem perspectivas de apoio para finalizar o projeto nos Estados Unidos, as gravações continuaram. A morte de Jacaré converteu o filme num dever ético de Welles para com seus interlocutores: os primeiros roteiros de *Carnaval* foram dedicados ao pescador morto. Os jangadeiros e sua comunidade, por sua vez, imaginavam que com o filme conseguiriam melhorar de vida, pois as promessas de Vargas ainda não haviam sido concretizadas – mas, na prática, tampouco seriam (MOREL, 1999). Com a baixa de Jacaré, Welles recriaria o roteiro, construindo uma trama ficcional para dar dramaticidade às dificuldades dessa comunidade de pescadores. A história, agora, se desenrolaria a partir da morte de um pescador recém-casado, que deixa toda a família por sustentar. A partilha desigual dos peixes, que se revertia apenas em lucro para os donos das jangadas seria o mote para reencenar a jornada dos jangadeiros de Fortaleza à Baía da Guanabara.

Mesmo em condições precárias e sem poder revelar as películas filmadas, Welles, sua equipe e a comunidade criaram cenas semelhantes aos filmes documentais de Flaherty, mas também uma estética que viria a eclodir no cinema internacional do pós-guerra, com o neorealismo italiano e os Cinemas Novos na América Latina²⁴². Fora dos estúdios, em locações reais, com personagens interpretados pelos próprios moradores, sem maquiagem, Welles buscava contar uma história através dos sulcos nos rostos e das ranhuras nos corpos dos membros da comunidade de pescadores, acostumada a trabalhar sob a luz de um sol saturado. O uso de *contra-plongés* acentuados engrandeceria as pessoas, servindo ao questionamento da espoliação

²⁴² Como também avaliou Robert Stam, ao ver o documentário homônimo lançado em 1993.

econômica. O resultado seria uma expressividade raramente vista nos filmes de Hollywood à época.

Sequência 3: Os Jangadeiros, em *It's all True*

Fig. 51 - Jacaré o líder dos jangadeiros.

Fig. 52 - Imagem da encenação do enterro de um pescador recém-casado.

Fig. 53 - Cena do enterro com figurantes da comunidade de Iracema.

Fig. 54 - Nota-se a expressividade das esposas dos jangadeiros.

Fig. 55 - A atriz, proveniente da comunidade, em contra-plongée.

Fig. 56 - A jornada dos jangadeiros pelas cidades costeiras do Brasil.

Fig. 57 – Plano aberto com os jangadeiros ao fundo. Homem x natureza, como nos filmes de Flaherty.

Fig. 58 - A jangada aproxima-se da Baía de Guanabara.

Fig. 59 – As figurantes brancas e Shifra Harem (da Equipe de Welles), ao centro, antes de verem a jangada chegando.

Fig. 60 – Welles durante as filmagens na comunidade de Iracema.

Não há um elo de ligação evidente entre as tomadas de Orson Welles dos jangadeiros e o renascimento da cinematografia italiana do pós-guerra e o Cinema Novo brasileiro. O lapso entre um projeto e outro revela a impossibilidade de cristalização de estéticas, tais como *It's all true*, em 1942, visto que um projeto desse tipo apenas se tornaria viável no Brasil em meados de 1950 – e mesmo assim não passou isento de reprimendas.

Tendo cumprido o plano de filmagens de *Carnaval* e dos jangadeiros, no dia 28 de julho, Orson Welles se despedia do Brasil, num cocktail que contou com a presença de poucos artistas, intelectuais e diplomatas como José Lins do Rêgo, Villa-Lobos e Astrogildo Pereira, entre outros. Ninguém do alto escalão do DIP compareceu (*A noite*, 28/07/1942). Terminava uma jornada²⁴³, que havia transformado não apenas a sua vida, mas de todas as pessoas envolvidas, como Grande Otelo, Herivelto Martins e a

²⁴³ Depois do Brasil, o diretor passou por Montevidéu, Buenos Aires, Santiago, Lima, La Paz, Quito, Bogotá, Balbôa, Guatemala e México, entre outros países da América Latina, com o intuito de encontrar o episódio final de *It's All true*.

comunidade de Iracema. Começava, entretanto, uma disputa que duraria anos entre Orson Welles e a RKO, para montar o filme realizado no Brasil.

Em outubro, Welles é contratado pela FOX para estrelar o filme *Jane Eyre* e consegue acesso a uma sala simples de montagem com uma moviola, que lhe permitiu montar sequências da entrada da jangada São Pedro na Baía da Guanabara. A Fox, diferentemente da RKO e dos demais estúdios, foi a que mais investiu na América Latina, contratando atores e atrizes como Carmen Miranda e produzindo uma série de ficções que divulgavam o ideário da “Política de Boa Vizinhaça”. Tal estúdio, assim como a United Artists e a MGM, atenderam ao pedido da National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), em julho 1942, de produzir filmes para o público afro-americano e um retrato digno das comunidades negras. Um ano depois, mantendo as exigências do Código Hays, a Fox lançava o filme *Stormy Weather* (1943) e a MGM, *Cabin in the Sky* (1943)²⁴⁴, ambos com elenco composto apenas por artistas afro-americanos. A RKO não apenas investiu menos que os outros estúdios na América Latina, como não atendeu à reivindicação da NAACP (BENAMOU, 2007) – o que torna mais claras as dificuldades de Welles com esse estúdio, que passava por uma mudança estrutural e política, de liberal a conservador. A abertura recebida da Fox para poder montar *It's all true* seria compreensível, uma vez que esse estúdio, na época, era mais progressista. Sob esse aspecto, tinha impacto a presença do produtor Daryl F. Zanuck, que investiu em diversos filmes sobre questões sociais²⁴⁵.

Entretanto, a contribuição da Fox não era suficiente. Em outubro, Orson Welles procurou Nelson Rockefeller para ajudá-lo a persuadir a RKO a finalizar o filme, como havia sido planejado, e lançá-lo com *Alô, Amigos*, de Walt Disney. Mas Nelson Rockefeller havia acabado de sair do Conselho de tal estúdio e sugeriu Welles encontrar apoio e patrocínio de quem ele conseguisse para terminar o filme. Welles perdia um grande aliado para a finalização de *It's all true*. Apesar disso, Rockefeller continuou ajudando Welles: eles planejaram juntos programas de rádio para divulgar o Brasil e o magnata intencionava contratá-lo para fazer filmes curtos sobre a América Latina²⁴⁶. A situação com a RKO ia de mal a pior: a produtora se recusava a ceder os rolos de material filmado ao diretor, estabelecendo um litígio na justiça com Orson Welles.

²⁴⁴ Grande Otelo participou nos anúncios desse filme, para a imprensa brasileira.

²⁴⁵ Dentro da longa lista de filmes que Zanuck produziu, são dignos de nota: *Os miseráveis* (1934), *As vinhas da ira* (1940); *How green was my valley* (1941), *Gentleman's agreement* (1947), que criticava o antisemitismo; e *Pink* (1949), sobre o tema do *passing* e a segregação racial nos Estados Unidos.

²⁴⁶ Este último projeto, até onde pude pesquisar, não saiu do papel.

Na mesma época, a imprensa brasileira divulga rumores de que o filme de Welles teria fracassado. Francisco de Assis Barbosa, na época crítico de cinema de *A noite*, defende a finalização do filme para que a morte de Jacaré não passasse em vão. A situação de Welles na imprensa norte-americana também não era favorável. Em novembro, o jornal republicano *Daily News* acusa ao diretor e a Chaplin de serem comunistas. Conforme Benamou, entre 1941 e 1943, período que cobre a pré-produção, produção e pós-produção de *It's all true*, Welles estava sendo investigado pelo FBI sob a suspeita de ser comunista.

O fato de contratar integrantes do Partido Comunista para sua equipe além das montagens teatrais que criticavam o racismo nos Estados Unidos, como *Native son* e *Vodu Macbeth*, seriam elementos suficientes para levantar uma suspeita. Também é importante lembrar que, nos Estados Unidos daquele momento, ser contrário à segregação racial era equivalente, aos olhos da direita republicana, a ser comunista. Segundo a autora, o aumento das suposições de que Welles era comunista ocorreria durante as filmagens de *It's all true*, o que explica parte da perda gradativa de apoio do diretor no Brasil e nos Estados Unidos. De fato, Robert Meltzer, roteirista de Welles nesse filme, tinha estreita relações com o Partido Comunista, além de ter sido um dos grandes entusiastas do roteiro que retratava o carnaval antigo em contraposição à institucionalização da era Vargas (BENAMOU, 2007).

No Brasil, julgamento similar acometia artistas simpatizantes das manifestações populares e frequentadores do morro. Como se mencionou anteriormente, Humberto Mauro, por exemplo, foi acusado de ser comunista durante suas filmagens no Morro da Providência, e por trabalhar com figurantes majoritariamente negros. No caso de Welles, as suspeitas apareceram pela proximidade do diretor com Jacaré, considerado comunista por alguns setores conservadores do Estado Novo, mas também pelo interesse do diretor pelas favelas e seus moradores²⁴⁷.

Sem patrocínio, em dezembro Welles leiloa sua casa em Nova York, além de obras de arte e livros autografados de Edgar Allan Poe e Mark Twain; tudo para arrecadar dinheiro e conseguir finalizar *It's all true*, bem como produzir um novo final para *Jornada do pavor*, que em sua opinião a RKO havia estragado. No início de 1943, a RKO anuncia para a imprensa brasileira que terminará o filme. Um mês depois,

²⁴⁷ Merece atenção nesse contexto a censura imposta pelo DIP ao filme *O Grande Ditador*, de Chaplin. Conforme o Major Coelho Reis, do DIP, a censura se justificava porque o filme continha cenas “definitivamente comunistas e desmoralizadoras das Forças Amadas” (SIMÕES, 1998, p. 28) – o que era considerado nocivo, do ponto de vista ideológico, ao ideário varguista.

Welles e a Fox lançam comunicado público semelhante, em que ocupam o lugar da RKO.

À medida que os países Aliados ganhavam novos fronts e sem que houvesse sinal de que Welles conseguira recursos, *It's all true*, além de indesejável, se tornava um produto obsoleto para a “Política de Boa Vizinhança”. Em meados de 1943, os Estados Unidos tinham alcançado uma boa relação com o Brasil. Era o suficiente para fazer frente aos países do Eixo e expandir a exportação de filmes para o mercado cinematográfico nacional, que se tornou o principal pólo exibidor dos filmes de Hollywood na América Latina. Em fevereiro de 1943, Disney obtivera grande êxito diplomático e de bilheteria com *Alô, Amigos* e programava fazer outro desenho animado agora sobre a Bahia. Hollywood, tendo conseguido conquistar ainda mais corações e mentes no Brasil, buscava fortalecer essa relação com os demais países latino-americanos, pese o fato de que o poder de disseminação da língua espanhola em nosso continente era muito maior do que o da portuguesa. Dessa feita, a OCIAA passa a investir maciçamente no mercado cinematográfico mexicano.

Vendo seu projeto ruir, Welles cria roteiros alternativos a partir das filmagens realizadas no Brasil, como é caso de *Samba*, *Michael Guard* e *Charles American Bar*²⁴⁸, cujas tramas giram em torno de personagens americanos que vivem no Brasil. Com isso, o diretor pretendia se adequar melhor ao gênero hollywoodiano de guerra e espionagem. Grande Otelo, de personagem central passa a coadjuvante nesses roteiros. Entretanto, tais projetos jamais seriam finalizados, pois ainda não se adequavam ao Código Hays e os produtores temiam que as imagens com grande quantidade de negros e mestiços não tivessem apelo nenhum de bilheteria. Como afirmava o executivo da RKO, William Gordon, para Charles Koerner: “It still looks like a hodge-podge, and I’d be scared to death of it, so far as broad audience appreciation is concerned” (BENAMOU 2007). Ainda em 1952, sob a posse da RKO, um técnico empreende nova análise das filmagens e desencoraja qualquer pessoa de tentar relançar o filme: “[F]our natives decide to go to Rio via primitive raft to appeal for aid for their people... The material as a whole is pretty dull and boring and I don’t see much possibility of salvage” (BENAMOU 2007, p.244). O editor anterior de Welles, Robert Wise, que não estava diretamente ligado à montagem de *It's all true*, definiria as tomadas como “simply a jumble of what was

²⁴⁸ Os roteiros desses filmes não têm data foram escritos entre 1942 a 1946 ver respectivamente caixa 18, pasta 24; caixa 17, pastas 1 e 2; caixa 17, pasta 2. Manuscritos de Welles, Lilly Library da Universidade de Indiana.

essentially travelogue stuff” (apud idem ibidem, p. 244). Mesmo na década de 1950, as filmagens de Welles permaneciam inaproveitáveis do ponto de vista da RKO.

Com o desfecho da Segunda Guerra Mundial, em setembro de 1945, Welles continuou tentando, dar algum desfecho para o projeto de *It's all true*. Desistiu, por fim, em 1946. O seu filme seguinte, *O estranho* (1946), conseguiu apenas patrocínio internacional, e o diretor jamais conseguiria reerguer sua reputação com os principais produtores de Hollywood. A visão de que ele era um gênio indomável e perdulário, fez com que o reconhecimento por seus filmes posteriores viesse de críticos europeus. Tal epílogo, Welles já previra no início de 1943, e essa era uma das razões pela qual tentou terminar a todo custo *It's all true*. Em carta a Fernando Pinto, amigo que fizera em Fortaleza, e que havia ajudado no contato com os jangadeiros, afirmava:

to much effort and real love went into the entire Project for it to fail and come to nothing in the end. I have a degree of faith in it which amounts to fanaticism, and you can believe that if *It's all true* goes down into limbo I'll go with it (Welles 26/02/1943 apud BENAMOU, 2007, epígrafe)

Cruzando os roteiros: negociando as convenções

Feita a análise do desenrolar dos acontecimento agora volto minha atenção ao modo como esse jogo de forças se internalizou nos roteiros e esboços de *Carnaval*, *Michael Guard*, *Samba* e *Charles American Bar*, escritos por Welles e sua equipe. *Carnaval* seria o projeto inicial de documentário; *Michael Guard*, uma história de amor em plena folia carioca, entremeada por uma perseguição da Gestapo; *Samba*, uma história de amor e decepções no último carnaval da Praça Onze. *Charles American Bar* é o único que não aborda essa festa. O interesse pelo filme se dá à medida que ele sinaliza as visões de Orson Welles sobre o tema da escravidão e das relações raciais no Brasil e nos Estados Unidos.

Diferentemente de outras análises realizadas sobre esse episódio, que considero complementares, o que pretendo demonstrar é de que modo as mudanças no papel de Grande Otelo, entre um roteiro e outro, revelam as negociações entre as forças implicadas, num movimento em que seu lugar passa do de ator principal ao de coadjuvante, para por fim converter-se ao de um papel menor. Os roteiros ainda iluminam o modo como Welles buscou registrar o carnaval e o samba em suas múltiplas facetas. A maneira de compor as histórias é semelhante à que Alinor Azevedo, José Carlos Burle e Alex Viany, tidos como idealizadores do *realismo carioca*,

reivindicariam para si. Vale lembrar que Viany acompanhou de perto os episódios de *It's all true*, pois foi pesquisador contratado pela equipe de Welles. Azevedo e Burle não ficaram alheios aos acontecimentos das filmagens do cineasta norte-americano no Brasil: se eles produziram cine-jornais sobre o acontecimento, é preciso lembrar que a Atlântida também ajudou a financiar a indenização 5 contos de réis, recebida pela família de Jacaré após sua morte (SGANZERLA, 1986). Diante de uma série de produções que geralmente se detinham num retrato oficial do carnaval dos clubes e cassinos, os três diretores tentaram, durante a década de 1940 e 1950, compor roteiros que reproduzissem a diversidade do carnaval. Mas embora seus filmes sinalizassem projetos cinematográficos diferentes, esse modelo não teve força suficiente para se cristalizar através de um padrão industrial de cinema.

Seguindo a ordem cronológica dos acontecimentos, inicio o tópico com o primeiro tratamento de *Carnaval*, escrito ainda no Rio de Janeiro, quando Welles procurou apresentar à RKO as tomadas até então realizadas e as dificuldades encontradas. Filmar o carnaval, conforme explica Welles, seria equiparável a registrar uma “tempestade”. No roteiro e em suas declarações, tal festa popular, aparece como uma espécie de força metafísica, maior que qualquer celebração norte-americana, e engendrava múltiplas cores, sons, sensações e efeitos, visão que aparece também nos roteiros de *Michael Guard* e *Samba*. Como define Welles:

There's one thing that everyone agrees about Carnival in Rio: it's incapable of any facile definition. It has many colors, many sounds, many sensations, moods, effects – no one of its component parts can be taken in insulation from all others and used as a key to the whole. Carnival is only to be understood and appreciated in the full sum of its parts (WELLES, 1942)²⁴⁹.

Nesse primeiro tratamento, o cineasta busca explicar e amenizar o uso de certos elementos que foram alvos de críticas. Se até então, a ideia era colocar Welles em voz-off²⁵⁰ e representar o carnaval, especialmente com Grande Otelo e Pery, nesse roteiro o diretor passa a figurar em cena. “Donna Maria”, uma funcionária do governo, explicaria as reformas urbanas de Vargas, num tom que buscava conciliar o saudosismo pela Praça Onze e a importância da modernização do Rio de Janeiro. Com essa cena, Welles

²⁴⁹ Roteiro de *Carnaval* assinado por Welles (s/d, provavelmente 1942). Caixa, 17, pasta 6, Manuscritos de Welles, Lilly Library, Universidade de Indiana.

²⁵⁰ Em carta do 27/03/1942, Tom Pettey, da RKO, que estava no Brasil, explica para Herbert Drake, da Mercury em Hollywood, como as histórias dos jangadeiros e do carnaval vão se unir. Welles aparece no filme apenas em voz off (ver Heylin, 2005, p.130).

buscava responder em parte aos anseios da crítica, mostrando que estava em curso um processo de modernização da capital brasileira. A estratégia, porém, não deixava de assegurar um tom irônico, na medida em que se baseava no contraste entre o carnaval do morro e o dos clubes, o de rua e o oficial, presentes em todo o filme. Vejamos a sequência.

O cotejo estrutura a cena: em cima de um arranha-céu, no centro da cidade, rodeado por outros prédios tão altos quanto e outros em construção, Welles e Donna Maria conversam sobre o projeto urbanístico de Vargas. O diálogo é, a todo momento, entrecortado pelo som dos foliões, que cantam *Adeus, Praça Onze*. De uma conversa que a princípio busca elevar as reformas urbanas, Welles começa a falar sobre a saudade que as pessoas irão sentir da Praça Onze. Ele ainda explica o significado da palavra saudade, sem similar em inglês, que traduz pelo termo “*heartache*”:

WELLES: No, Donna Maria, I don't think you cariocas are going to forget Praça Onze – that song won't let you. But next year, of course, there'll be a new Samba about the new streets. I'm all for that, of course – for new Sambas and new streets. (to camera) You know, Rio's one of the only beautiful old towns where new things are even more beautiful than the old ones. Of course, it's just as hard here as it is anywhere else to say goodbye to the past.

DONNA MARIA: You can always keep your mind off the past, Senhor Orson, if you're busy enough with the future.

WELLES: Good! And Rio's plenty busy. You've got even more plans here than memories – more hopes than regrets – more dreams than saudades.

DONNA MARIA: The hills up there, for instance, where the poor people live, where the schools of samba come from – you were up there photographing one of them, Senhor Welles – do you know we've got new housing projects for all those places – model homes? They're going up right now.

WELLES: That's fine.

DONNA MARIA: Just wait and see.

The “Praça Onze” tune sounds louder, more insistently. She smiles, acknowledging its effect. (WELLES, 1942).

Mesmo procurando mostrar o benefício das reformas, que iriam fornecer casas aos moradores da favela, já na descrição do roteiro, o som de *Adeus, Praça Onze* vindo das ruas torna-se mais forte, calando o discurso oficial de Donna Maria. As frases de Welles contrastam futuro/passado, planos/memórias, esperanças/arrepimentos, sonhos/saudades, em justaposição irônica, visto que a perspectiva do filme privilegiava justamente os últimos termos em detrimento dos primeiros. Noutras palavras, o roteiro se estrutura de forma a monumentalizar uma memória da Praça Onze, em contraposição às reformas urbanas.

A cena seguinte aborda novamente elementos do “carnaval antigo”, assim como muitas outras que encadeiam o roteiro. A câmera se guia pelas perambulações de Pery, que é engolfado por uma briga entre cordões, onde Otelo rodopia e ensaia golpes. Esta sequência é similar às cenas que abrem o capítulo. O deslance de *Carnaval* não podia ser mais emblemático: Pery e Otelo dormindo nas soleiras das portas, são acordados pela polícia. Pery é encaminhado a seus pais e Otelo dá seu último adeus à Praça Onze:

In the center of the Square, Otello is bidding his own farewell to the well loved place of carnival. The music still is heard, but even more remotely – a sorrowing sound – tender and lovely. Otello’s eyes fill up and we see in them the color and excitement, the laughter and joy and music that filled the praça only a few short hours ago... Under a street lamp Otello has stopped to throw his broken tamborim to the ground – a gesture of leave taking, unconsciously eloquent. “Adeus, Praça Onze – adeus --! Adeus --!” “Goodbye to the last great Carnival of the streets!”
The sky is turning gray. Otello’s footsteps echo in the silence for a time after he leaves the picture (WELLES, 1942, p.41).

Otelo, que inicia e finaliza o episódio de *Carnaval*, encarna essa força sinestésica capaz de engendrar alegria, violência e saudade, mas também humor. Ele é o personagem mais completo do roteiro, capaz de, ao mesmo tempo, pegar roupas das folionas para fazer uma paródia de baiana, armar uma briga entre blocos e dar o derradeiro adeus à sua tão querida praça. Além disso, seu personagem possui dimensão afetivo-sexual, expressa quando dá um presente à Ruth, sua namorada, que adoente durante o carnaval. Assim, o ator incorpora essa força carnavalesca amorosa, capaz de expressar sentimentos paradoxais, indômitos, que não se encaixam em qualquer definição. Longe das personagens da Cinédia e da Sonofilmes, que resumiam Otelo ao arquétipo do “moleque pernóstico” do teatro de revista, e mantinham um viés de reprovação, agora ele podia vivenciar um papel menos linear e óbvio.

Mas se ator ainda era visto como um personagem estruturante na trama de *Carnaval*, nos anexos desse roteiro Welles deixava claro que estava buscando diminuir a presença de negros no filme. Nas atas das repetidas reuniões entre Welles, Robert Meltzer e outros integrantes da equipe, eles decidiram manter uma cena com *Carinhoso* de Pixinguinha, mas substituiriam o músico por Benedito Lacerda, porque o primeiro já aparecia numa sequência do filme e o último era branco, além de melhor apresentador²⁵¹.

²⁵¹ “Meltzer now agrees with Welles’ suggestion to use Benedito [sic]. Reason: Benedito, white, Pixinguinha [sic.] colored. Also Benedito better showman with instrument. Also Pixinguinha already

Nos tratamentos seguintes de *Carnaval*, realizados provavelmente quando Orson Welles já havia retornado aos Estados Unidos, detectam-se mudanças consideráveis. Nas várias versões dos roteiros de *It's all true* presentes no arquivo do diretor, é possível ver o projeto como um todo e a articulação de três dos quatro episódios²⁵². Nelas, o diretor toma a dianteira do roteiro, interpretando a si mesmo, em meio à busca por temas locais para *It's all true*. Desse modo, a produção vira uma espécie de metafilme, em que ele desdobra certas questões envolvendo a própria consecução do projeto. Os episódios brasileiros iniciam-se com Welles em crise no interior de um hotel, buscando uma nova história para filmar. O diretor acaba de regressar do México, onde conheceu as touradas²⁵³. Da janela, se vêem os Andes e algumas lhamas. Shifra e Harry, seus assistentes lhe entregam uma história capaz de tirá-lo da letargia. Na parede do hotel, eles projetam o episódio dos jangadeiros. Empolgado pela visão do épico, Welles decide ir para o Brasil, aonde chega em pleno Carnaval.

Na sequência, inicia-se o episódio de *Carnaval*. Grande Otelo participa de praticamente todas as cenas descritas acima, até porque elas já tinham sido filmadas no Rio de Janeiro e o cineasta buscava criar um *script* para montá-las. Entretanto, nesse roteiro Welles torna-se protagonista e o ator negro, coadjuvante. Se, no tratamento anterior, o espectador era guiado por Otelo e Pery, com algumas interferências do diretor em voz-off e da cena com Donna Maria, nesse segundo, Welles intermedeia nosso olhar, não apenas como diretor atrás da câmera, mas como uma personagem que interfere no enredo, de cena em cena. O cineasta buscava introduzir como estratégia uma personagem branca com o qual o espectador norte-americano pudesse se identificar. A partir dessa empatia inicial, seria possível provocar a simpatia do público pela população negra e mestiça. Welles não é apenas um diretor em crise nesse roteiro, mas um turista que experimenta a nova cidade por meio da população local. Otelo seria assim uma espécie de guia, que iniciaria Welles no carnaval carioca. As cenas do morro com Ruth, a descida dos blocos, a folia na Praça Onze e o derradeiro adeus seriam

recorded on film in Republica sequence” Apêndice (s/autoria) – *Carnaval*, caixa 17, pasta 6, Manuscritos de Welles.

²⁵² Para as versões *It's all true* ver caixa 16, pasta 20,21 e 22. É difícil estabelecer uma cronologia nessas versões, pois não há datas. Elas foram possivelmente realizadas nos Estados Unidos, conforme analisa Benamou (2007) e Heylin (2005), que fizeram uma pesquisa mais ampla no arquivo. A versão de *It's all true, based on an unfinished film by Orson Welles*, lançado em 1993, busca reconstruir as cenas seguindo o roteiro deixado por Welles.

²⁵³ Essa era a maneira com que Welles buscava unir a história de *My Friend Bonito*, melhor desenvolvida nesse tratamento, que contaria as touradas a partir da história da relação entre um menino e seu touro. De tão habilidoso no combate ao toureiro, o animal é perdoado pelo público.

intermediadas pelo olhar diegético²⁵⁴ de Welles. Apesar de tornar-se coadjuvante, Grande Otelo ganharia mais cenas nesse roteiro. Um exemplo é que, no lugar de Donna Maria, ele explicaria a Welles a importância da Praça Onze e do carnaval de 1942:

OTELLO: Always – as long as anyone remembers – the people – you know, the ones of us who aren’t so very rich at all – we have come here for our Carnaval. But this is the last year for Praça Onze. Soon they will make a big wide street to run through here, and Praça Onze must go to make room for it. It’s good we have the big new street, but still the people love their Praça Onze very much, and so they make this song to say goodbye to it (IT’S ALL TRUE, sem data, p.56)²⁵⁵.

Além de encontrar um guia que lhe permite olhar de modo autorizado para os morros e troças populares, Welles não apenas é seduzido pela beleza da Baía da Guanabara e pela vitalidade dos trópicos, mas também pelas mulheres latino-americanas. No episódio do México, ele corteja sem sucesso Marguerita; em *Carnaval*, faz par com Dorothea, uma chilena com quem divide a emoção de vivenciar o carnaval e o aprendizado de quem faz *tour* em um país desconhecido. A escolha de uma personagem chilena condiz com anseios do diretor em se adequar à mensagem da “Política de Boa Vizinhaça”. Isto porque uma tópica comum à filmografia hollywoodiana do período, construída através de uma perspectiva não apenas racial, mas de gênero e sexualidade, é precisamente eleger como representantes da América Latina atrizes morenas, mas suficientemente brancas para evitar qualquer ambiguidade sobre sua origem racial. Tais personagens se transformam nas vias por meio das quais os Estados Unidos, representados por homens brancos e heterossexuais, adquirem conhecimento capaz de fazer alianças e abrir sua percepção para as dimensões jamais experimentadas na América do Norte: seja no duelo ao mesmo tempo humanizador e sangrento das touradas no México, que dá o tom a *My friend Bonito*, ou em meio à força sinestésica de *Carnaval*.

Como resume Rippey (2009), o cineasta se vale de uma mulher autóctone como via de acesso a grupos considerados “primitivos”, ou aos trópicos, repondo assim uma

²⁵⁴ Conforme Jacques Aumont e Michel Marie (2003), os fatos diegéticos “são aqueles relativos à história representada na tela, relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores. É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse verdade” (p. 75). Por exemplo, se um personagem toca um violão e ouvimos, trata-se de um som diegético. Em contraposição, extra-diegéticos são os elementos que ajudam a compor o filme, mas não se inscrevem na realidade dos personagens, por exemplo, a música que ouvimos numa sequência sonorizada, em o som não é produzido por um objeto ou pessoa em cena, como um rádio, instrumento musical, voz etc...

²⁵⁵ *It’s all true*, caixa 16, Pasta 20,21 e 22 Manuscritos de Welles.

“estrutura de sentimentos branca”, euro-americana e patriarcal. Esse imaginário – que conforme Rippey, está presente em trabalhos anteriores de Welles –, a princípio não constava de forma explícita do roteiro de *It's all true*. Acredito que ele se torna mais evidente a partir do momento em que diretor já vislumbra o desmoronar de seu documentário-ficcional. Assim, como indicam os roteiros, o cineasta foi compelido a fazer concessões aos ditames hollywoodianos para obter o apoio necessário à finalização do projeto.

Tal perspectiva também se reflete no fato de que, mesmo cortando a sequência com Donna Maria, Welles não deixa de dar voz a Vargas. O ditador, aparece no roteiro, discutindo com o cineasta a ideia de fazer um filme sobre os jangadeiros:

VARGAS: I'm glad to see you again, Senhor Welles. The film of the story of our brave jangadeiros is progressing well, I hear? This is an unusual motion picture you are making. Please sit down – we are grateful that you feel your country will be interested in such a subject.

Welles explains that his movie is intended for all the Americas.

WELLES: If a deputation of Kentucky mountaineers went on foot to Washington to talk to Roosevelt – and even though they didn't risk their life in doing it, I shouldn't hesitate to make a picture of that story and show it here in Brazil. I think that audiences in your country, Dr. Vargas, and in mine, have much the same interests.

VARGAS (nods agreement): True, an audience is only made out of people, Mr. Welles, and the people of our hemisphere have more in common than they know. It is an important work to make this clear to them. (He laughs gently). Senhor Welles, I wish you could have seen them – the jangadeiros – here in this office – when they came to see me. (His eyes are twinkling).

Mesmo com certa ironia, ao final do filme Welles informa aos espectadores que os jangadeiros, daqui por diante, teriam uma vida melhor, como também desejava o DIP. Vale lembrar que tal departamento, em seus cine-jornais, buscava retratar homens simples executando de maneira alegre o seu trabalho, de preferência ao lado de Vargas, com o intuito de reforçar a ideia de “pai dos pobres” (BENAMOU, 2007).

Como já mencionado, na medida em que o tempo passava e com o avanço da ofensiva dos países Aliados, o diretor se viu obrigado a encontrar novos sentidos para as filmagens e a experiência no Brasil. Curiosamente, tais registros cinematográficos tornavam-se em si mesmo reminiscências para Welles, que buscava incorporá-los em tramas ficcionais, com o apoio de sua equipe. Tanto *Michael Guard*, quanto *Samba* são roteiros que buscam resgatar as tomadas realizadas no Brasil em forma de *flashback*, unindo o carnaval a uma trama de amor em que as cenas das folias dos morros, da Praça

Onze e dos clubes se tornavam lembranças dos próprios personagens de cada roteiro. Em ambos, apesar de coadjuvante, Grande Otelo tem um papel fundamental para trama.

Michel Guard seguia as convenções do gênero de suspense e guerra, que ganhavam popularidade no período. O roteiro, escrito por volta de 1945²⁵⁶, narra a história do personagem-título que, após sofrer um acidente, rememora o carnaval de 1942, no Rio de Janeiro. Foi lá que conheceu Ludmilla Koren, refugiada de guerra, procurada pela Gestapo. Enquanto aproveitam o carnaval, Michel e Ludmilla têm como guias Grande Otelo e Pery. Sempre à espreita estão os espiões, até que, na última noite de carnaval, num morro, Ludmilla e Michael são finalmente surpreendidos pela Gestapo. Ela leva um tiro e Michael, após tomar alguns golpes, é trancado no porta-malas de um carro.

As mesmas imagens dos roteiros de *Carnaval* compõem a memória de Michael, que busca reconstruir sua história, como se as sequências da folia de 1942 fossem um verdadeiro quebra-cabeças. Grande Otelo é fundamental para encaixar as reminiscências desconexas²⁵⁷, visto que está presente em boa parte das cenas. Mais do que isso, ele salva Michael e Ludmilla: vê à distância os espiões colocando um homem, que parecia ser Michael, no porta-malas e vai à polícia que, a partir de sua denúncia, prende os agentes da Gestapo. Depois de Ludimilla, Michael seria o próximo alvo do comando alemão, que achava que ele a substituiria nos esforços contra o Eixo, na Europa.

Ao recompor as imagens em *flashback*, Michael relembra que logo após se livrar da Gestapo, foi com Otelo ao aeroporto, imaginando encontrar Ludmilla. No entanto, já era tarde. Seu vôo estava partindo e, através de uma janela, ela ainda acena para seu amado e para o amigo. Depois do romance, Guard se torna um piloto na ofensiva de guerra. Após ter lembrado de que Ludmilla está viva, vai atrás dela. Os dois se casam.

Apesar de Grande Otelo ser fundamental para montar as reminiscências de Michael Guard e por ter salvo sua vida, o roteiro desse filme, segue as regras do Código Hays. Tal como nos filmes históricos ou dramas de Hollywood da época, os personagens negros eram importantes na medida em que contribuíam para o destino dos personagens brancos. A diferença em relação a *The littlest Rebel* e *E o vento levou...* é que *Michael Guard* se passa durante a guerra – e não no período da escravidão – e que o

²⁵⁶ O tratamento foi escrito por um roteirista de Welles, de sobrenome Euly. Na Caixa 17, pasta 3, há uma carta endereçada ao cineasta, em que Euly explica que buscou criar um script a partir da conversa que tiveram. A carta não tem ano, mas está datada em 17 de janeiro, uma quarta-feira, o que possibilita supor que foi escrita em 1945, pois nesse ano o dia 17 de janeiro caiu justamente numa quarta-feira.

²⁵⁷ “Otello’s story supplies some key pieces in the puzzle” –*Michael guard*, 1945, Caixa 17, pastas 3 e 4, Manuscritos de Welles.

filme não tem um ponto de vista Confederado. Grande Otelo está para Michael, assim como Bill Robinson está para Shirley Temple e Hattie MacDaniel, para Vivien Leigh: o ator negro se integra à trama como um coadjuvante que ajuda a personagem branca em seus dilemas e a concretizar seus sonhos.

Mas apesar de seguir o Código Hays, o roteiro ainda mantém uma abordagem diferente daquela consagrada pelos filmes da Cinédia e da Sonofilmes. Em primeiro lugar, Otelo é o herói da trama. Ademais, nas cenas do carnaval, ele aparece ao lado de uma multidão de negros e mestiços, não sendo, portanto, o único afro-brasileiro no meio de brancos, como ocorria nos filmes dos estúdios brasileiros. O fato de Otelo aparecer ao lado de muitos de seu grupo racial era uma das formas de fugir do mecanismo de estereotipia, uma vez que, nesse caso, seu personagem não coincidia com a metonímia que sintetiza toda uma população, mas era um dentre muitos brasileiros descendentes de escravizados.

Samba se diferencia de *Michael Guard* ao incluir elementos que desafiam o Código Hays, como a presença de um casal interracial. Para a filmagem desse argumento²⁵⁸, Welles imaginava levar Grande Otelo aos Estados Unidos, onde gravaria novas tomadas²⁵⁹. A história se passa num bar da cidade do Rio de Janeiro, cuja a dona é uma americana chamada Dallas. Na sexta-feira de carnaval, horas antes da folia começar, um turista americano de feição taciturna espera por alguém. Dallas; Baby (um compositor com dente de ouro); Casper (um garçom religioso); e Otelo, um sambista e engraxate, que de quando e quando aparecem no bar, tentam animar o estrangeiro. Afinal, era carnaval e não podia haver tristeza. Eis que Dallas começa a lembrar da história de amor que havia ocorrido alguns anos no carnaval de 1942, entre Jack (que seria interpretado por Orson Welles) e Moira²⁶⁰. Apaixonados perdidamente em certa ocasião, os dois foram separados pelo destino. Por acaso, se encontrariam no Brasil, no bar de Dallas, na véspera de carnaval. Moira, àquela altura, era noiva de Carlos, brasileiro, negro de pele clara e rico, como descreve Welles, e Jack estava com uma doença terminal, sob a qual apenas os funcionários do bar estavam informados.

Otelo convida Jack e Moira para conhecer o samba dos morros e a preparação para a grande festa. Eles vão, contra a vontade de Carlos. Como descreve o diretor no

²⁵⁸ Esse esboço, assinado por Welles, detalha todas as cenas já filmadas e como elas serão utilizadas em *Samba*. Ver: caixa 16, pasta 24, Manuscritos de Welles.

²⁵⁹ Como escreve Orson Welles na introdução, esse roteiro era mais um esboço do que um tratamento propriamente dito. Ver: caixa 16, pasta 24.

²⁶⁰ Welles imaginava que essa personagem pudesse ser interpretada pela atriz Heddy Lamarr.

prólogo do roteiro, “in Rio they say the Carnival does things to people, that it discovers the truth in human heart” (WELLES, sem data, p.1). Em meio aos três dias de carnaval, os personagens desse triângulo amoroso vivem encontros e desencontros. Para aumentar a voltagem de suspense no filme, Welles introduz um homem misterioso, que retira Jack de seus momentos de alegria. Tal homem é o médico de Jack que, a certa altura do roteiro, o lembra de sua doença terminal. Afinal, Jack devia descansar e estava proibido de consumir bebidas alcoólicas, caso contrário, sucumbiria. Na terça-feira gorda, impossibilitado de reviver seu grande amor devido à enfermidade, Jack se embriaga e insulta Moira. Ela pega um avião de volta aos Estados Unidos, deixando seu noivo Carlos e Jack para trás. Jack, por sua vez, retorna ao bar de Dallas e começa a beber. A história de Dallas, Baby, Casper e Otelo coloca o turista americano em estado de suspense, querendo saber mais. Ele recebe, então, um telefonema da pessoa que está esperando. O viajante parte para seu encontro: um novo carnaval começa.

O papel destinado a Grande Otelo não tinha a mesma importância do que aquele presente no roteiro de *Michael Guard*. O ator seria agora “uma espécie de cupido negro”, uma autoridade na música e nos meneios do carnaval antigo, mas ao mesmo tempo, “*imp*”: “um garoto mal-criado”, que promove a separação de Moira com Carlos, aproximando-a de Jack, como descreve o próprio Welles:

Next, there's a character known as Otello – He's Cupid, -- a *dark Cupid*, to be sure. Otello plays a major part in the regular Carnival footage and is important to the story itself. He's a little ebony *imp* with as much as anybody I've ever met – a Black blend of Mickey Rooney and Chaplin. (He's available and we can bring him up here for very little money.)

Otello comes often to the cafe to shine the shoes of the customers. Like many of his sort in Rio, he's an authority on the music and manners of Carnival. In a special way he embodies its essential spirit - the true Carnival of the streets. In our story he's go-between and critic, observer and performer. He helps the Countess [Dallas] tell the story, and in the course of it sings a couple of his songs which ought to be show stoppers. Most importantly, He winds up the *old Carnival* and says a long farewell to the old days it stood for. More of this later... (WELLES, sem data, grifos meus, p.7 e 8).

Além disso, Welles introduz um outro personagem negro de pele clara, alto e esbelto que seria noivo de Moira, fazendo uma escolha que possivelmente seria proibida pelos censores do Código Hays. Entretanto, Welles não especificava quem seria o ator. Esse é um dado importante, porque os únicos filmes de Hollywood da época que lidaram com o tema da miscigenação, para evitar problemas com o Código, escalaram intérpretes brancos de cabelos ondulados e escuros, de origem latina, judaica e irlandesa como representantes dos negros de tez clara. Além disso, tais filmes conduziam o tema

do *passing for white*, de forma um tanto quanto pedagógica, e sempre de maneira a mostrar que os negros que se faziam passar por brancos eram castigados ao final, como acontece em *Imitação da vida* (1934) e *O barco das ilusões* (1936)²⁶¹.

A escolha de intérpretes reconhecidamente brancos para papéis de mestiços era prática comum e tinha o propósito de evitar manifestações de ódio racial, caso os espectadores desconfiassem que um filme havia infringido as regras do *Jim Crow*. Assim, a mensagem final dessas produções era que, por mais clara que fosse a pele de um negro, este jamais deveria passar-se por branco, pois seu destino seria trágico.

O interessante do roteiro de Welles é que o homem negro de pele clara se uniria a uma mulher branca. Não há, em Hollywood, um casal interracial formado por um homem negro e uma mulher branca até o filme *Adivinha quem vem para o jantar*, de 1967 – concluído um ano antes do Código Hays ser banido, quando a lei já não tinha mais força. A temática do *passing* no cinema dos anos 1930 e 1940 contará especificamente com mulheres no papel das personagens que procuram transgredir a linha de cor. A única exceção é *Lost Boundaries* (1949), em que uma família inteira pretende ser branca. No entanto, mesmo neste filme não há casais interraciais.

Dessa forma, Welles injeta complexidade à gama de representações de personagens negras e inverte as relações de gênero, visto que destaca o papel ativo do homem negro na formação do casal interracial. Embora o diretor não mencionasse quem seria o ator, de algum modo seu roteiro escapava às convenções do Código Hays e ao processo de estereotipia racial. Ao compor um casal desse tipo no Brasil, Welles estaria de certa maneira sinalizando, de forma positiva, que por aqui o casamento interracial era possível. Como revela Dallas, ao final do roteiro, Carlos, apesar de não consumir o matrimônio com Moira, se casa e logra um destino feliz, a despeito de sua relação interracial.

Merece atenção, ainda, na formação do casal Carlos e Moira, a origem irlandesa da personagem feminina. Sabe-se que os irlandeses constituíram um dos grupos de imigrantes mais discriminados nos Estados Unidos, por serem católicos, pobres e viverem nos guetos de Nova York, em proximidade com os negros. Além disso, foram um dos primeiros grupos brancos a se casar com afroamericanos, no século XIX

²⁶¹ Peola, em *Imitação da vida*, se passa por branca, rejeita a mãe e só se arrepende no enterro da bondosa senhora, depois de ter sido desprezada e agredida pelos brancos. Em *O barco das ilusões*, Julie perde seu emprego de atriz de sucesso, tornando-se alcoólatra, quando descobrem que ela se passava por branca. Como mencionado acima, nas versões de 1929 e 1934, não há referências à miscigenação; já nas versões de 1936 e 1941 há essa referência assim como na refilmagem de 1959 de *Imitação da vida*, mas sem infringir o Código Hays.

(HARRIS, 1999). Assim, o fato de Moira ter origem irlandesa possivelmente facilitaria, de certo modo, a composição do casal aos olhos de Welles. Não parece fortuita tal escolha, que buscava unir grupos historicamente discriminados em meio a uma história sobre o carnaval:

Stranger: Moira's an Irish name.

BABY: Irish? And why not? In the samba are many things, Senhor. A tear from Portugal, a little wink from France, the heartbeat of dark Africa, and laughter also, laughter from the streets of Rio. [...]

Her story [Moira] belongs to the story of Carnaval... One of great ones. Our Carnaval is a mystery... like the mystery of laughter. Like the first smile of a child. It celebrates the unconditional surrender of death. It is itself a Love affair. It has its appointed time. Its beginning and its end. (WELLES, sem data, p.16 e 17)

Nesse roteiro, diferentemente de *Michael Guard* e *Charles American Bar*, Welles daria mais elementos sobre sua própria visão do carnaval, através dos personagens de Otelo, Baby e Dallas. O trecho acima infere que o carnaval seria uma mistura dos portugueses, franceses, negros da África e cariocas, aberto às novas culturas, como a irlandesa. Além disso, a celebração seria a um só tempo uma força misteriosa, que celebrava a vida sobre a morte. O personagem Otelo menciona que o samba vem do morro:

He [Otelo] tries to explain to her about the samba. "It comes from my people," He tells her." It was born in the hills above the city. You know, they call this the Samba School and, true enough, many are written here at these tables. But the real Samba Schools are high in the hills. Tonight there's a last grand meeting before the Carnaval. We will have a new song to take with us into the streets" (idem, ibidem, p. 32).

De forma explícita, em *Samba* o carnaval é visto como algo capaz de interferir na sorte de cada folião. Apesar das nacionalidades norte-americanas dos personagens, não há uma referência evidente a guerra, como em *Michael Guard*, pois a trama não envolve a constelação de disputas entre os Aliados e o Eixo. Trata-se de um dilema amoroso, onde a cidade do Rio de Janeiro em festa representa um poder capaz de embaralhar as trajetórias de cada personagem – inclusive o estrangeiro. Além disso, o roteiro mostra que aquele carnaval anunciava o fim de um tipo de folia mais catártica, simbolizada pela Praça Onze, e mantém a crítica à institucionalização dessa celebração, sob a tutela do Estado Novo.

A presença de Grande Otelo e da Praça Onze nesses três roteiros de Welles são indícios da colaboração fundamental do ator no projeto de *It's all true* e do peso com que marcou a memória do cineasta nos esboços subsequentes. Welles parece sentir-se em dívida para com Grande Otelo e os jangadeiros. Aos últimos, dedicaria *It's all true*; já o primeiro estaria presente em vários projetos.

O último deles, *Charles American Bar* é um roteiro sem referência nenhuma às filmagens realizadas no Brasil, mas que inclui em sua trama a cidade do Rio de Janeiro e Grande Otelo. O ator faria o papel de um servente de Marybelle, uma senhora norte-americana, que havia deixado os Estados Unidos durante a Guerra Civil. O leitor conhece a história dela por meio de Dick, um soldado norte-americano que, com saudades da culinária de sua terra natal, vai visitá-la. Dick, por sua vez, descobre Marybelle por indicação de Charles, um americano residente no Brasil e dono de um bar que leva seu nome. Com a visita do soldado, Marybelle pede para Otelo cozinhar a tradicional comida da *Dixie Land*, com pão de milho, costelas de porco e batata doce. É sua atitude senhoril com relação a Otelo e o olhar desafiante que ele lança à sua senhora, que dão mote para que Marybelle comece a contar sua história:

Othello, a darkish Negro man servant. He proceeds to Marybelle's chair and makes a queer old world bobbing curtsy.

OTHELLO (IN PORTUGUESE): The Mistress sent for me?

MARYBELLE: Yes, Othello. You will set the table for two only. How soon will supper be ready.?

OTHELLO: (in Portuguese) In ten minutes, Mistress.

MARYBELLE: Good. You may go

Othello curtsies and turns and stares at Dick. His face lights with pleasure as he recognizes the pilot's insignia on Dick's tunic. He reaches out and touches the wing with the tip of his finger and smiles at Dick.

OTHELLO: um Americano piloto.

MARYBELLE: (in Portuguese) That is enough, Othello. Go back to your kitchen at once.

Othello stares at her with a queer mixture of humility and defiance, and exits rapidly.

MARYBELLE: (in English) He is an impudent servant but a good cook. He forgets that I owned his grandfather and his father (she stands). In a more gracious and civilized day I owned 608 slaves – body and soul (WELLES, sem data, p.4)²⁶².

²⁶² Caixa 17, pasta 1, Manuscritos de Welles, Lill Library, Universidade de Indiana.

Otelo faz um personagem similar a Hattie Macdaniel, em *E o vento levou...*: um servente que não se submete totalmente às ordens do patrão. Outra vez, o roteiro explora elementos que eram evitados nos filmes hollywoodianos, pois poderiam ser censurados pelos exibidores do sul. No entanto, se *E o vento levou...* preserva um ponto de vista saudosista sobre a escravidão, Welles faz uma crítica ácida a essa instituição. Marybelle e seu marido deixam os Estados Unidos durante a Guerra Civil e fogem para o Brasil, onde podem continuar lucrando com a espoliação de escravos. Com a propaganda abolicionista, ela começa a ficar preocupada e manda queimar todos os livros e propagandas anti-escravistas que encontra. Com a Lei Áurea, cria um plano de escravidão por dívidas. Ao descobrir que os libertos plantam, pescam e caçam, pede para o marido limpar as matas e poluir os rios. Contudo, seu plano de manutenção da mão-de-obra escrava não dá certo, os libertos deixam sua fazenda para trabalhar na extração da borracha. Gananciosa e avarenta, Marybelle ordena ao marido buscar diamantes. Ele nunca mais volta e, todo mês, envia uma pepita para a coleção da esposa, que ela mostra a Dick, com orgulho. Ao final do roteiro, descobrimos que esse marido é Charles e que os diamantes que envia são falsos, provenientes de uma fábrica de gemas sintéticas de Ohio.

O roteiro e a trama são simples, mas inovadores, na medida em se contrapõem à voga do período, de representar o sul dos Estados Unidos e a escravidão de maneira idílica – seja em filmes para audiências branca, quanto negras. Na maioria dessas produções, as relações entre senhores e escravos são de comunhão, em meio à paisagem rural; há também os que mostram que os negros, mesmo vivendo com simplicidade, num contexto de segregação eram felizes. Como mostra o maior clássico da época, *E o vento levou*; e os filmes de Shirley Temple e Bill Robinson; *Cabin in the Sky*; e *Stormy Weather*, durante o *New Deal* de Roosevelt e a Segunda Guerra Mundial, Hollywood buscou minimizar as diferenças internas de um país ainda marcado pela guerra civil. A indústria do cinema apostou nas imagens de comunhão entre diversos grupos étnico-raciais nos Estados Unidos, valorizando a coesão interna e evitando mostrar tensões, assim como conexões que sugerissem afinidades com os países do Eixo. O cinema, nesses idos, era considerado um agente central na educação das massas, cumprindo um papel importante na monumentalização de certa história americana e na estabilização de noções como a de raça, gênero e sexualidade.

Vale lembrar, que mesmo no Brasil, onde o tema da escravidão foi filmado tardiamente – com *Sinhá Moça*, de 1953 –, tal questão ainda não seria retratada em viés crítico, como havia imaginado Welles para seus filmes.

Fora *Carnaval*, que se baseava nos registros cinematográficos de *It's all true* no Brasil, os demais roteiros jamais foram filmados. Mesmo buscando negociar as convenções para se adequar aos ditames de Hollywood, Welles não conseguiu dar fim a seu projeto inicial, nem aos tratamentos posteriores, como os roteiros de *Michael Guard*, *Samba* e *Charles American Bar*²⁶³.

Embora seus roteiros de um modo ou de outro preservassem uma estrutura de sentimentos branca, tornando o carnaval, os personagens negros e os trópicos um lugar de energias, forças e sentimentos esvanecidos nos assim chamados países “civilizados”, tais roteiros ainda mantinham uma série de elementos radicais e rebarbativos que inviabilizavam sua produção, dependente do apoio de Hollywood. Mais palatáveis seriam os filmes de Disney sobre a América Latina e os da Fox com Carmen Miranda, que não desafiavam a fobia racial norte-americana, institucionalizada em letra no Código Hays, e tampouco o racismo das elites brasileiras e a imagem do Brasil no exterior.

As diferenças de um roteiro a outro revelam o empenho do diretor para concretizar seu projeto e retribuir, de algum modo, aqueles que o ajudaram no Brasil, mais do que uma mudança de visão política de Welles. Em agosto 1946, o cineasta defenderia os direitos civis dos soldados afro-americanos retornados da guerra em seu programa de rádio, em resposta a um ataque brutal de brancos que cegara um ex-combatente no interior de um ônibus na Carolina do Sul.

Reflexos simétricos e dessemelhantes entre espelhos invertidos:

Grande Otelo não conheceu os roteiros de *Michael Guard*, *Samba* e *Charles American Bar* e ficaria na angústia de jamais ter visto seu primeiro filme internacional ou concretização do sonho de ir a Hollywood. Mais do que isso, não teve tempo de saber que nesses três roteiros e em *Carnaval*, Orson Welles buscara diversificar os papéis que lhe destinava: de símbolo do carnaval carioca, ele passaria ao herói que salva

²⁶³ Benamou (2007) é categórica ao dizer que o argumento do primeiro roteiro foi plagiado pela RKO no filme *Notorious*, de Alfred Hitchcock, que conta justamente a história de um romance entre espões norte-americanos que são perseguidos pelos nazistas no Rio de Janeiro, mas sem o pano de fundo do carnaval e os atores negros.

da Gestapo um casal apaixonado, a engraxate e a criado. Welles radicaliza os papéis dados aos intérpretes afro-brasileiros em seus filmes e busca ir além dos estereótipos populares, haja vista que em seus projetos, Otelo nunca seria o único personagem negro em meio a uma multidão de brancos. Se algum dos roteiros tivesse sido efetivamente produzido, agregaria uma nova *persona cinematográfica* ao ator – o que não acontecia nos filmes brasileiros do período.

A visão oficial do carnaval, com destaque aos cassinos e clubes e poucos negros, marcará o cinema brasileiro e os papéis de Grande Otelo na década de 1940. *It's all true* e alguns projetos da Atlântida, como *Moleque Tião* e *Também somos irmãos*, entre outros, seriam incapazes ter continuidade num campo marcado por privilégios sistemáticos concedidos aos artistas brancos. Grande Otelo, definitivamente, não havia chamado atenção dos produtores norte-americanos, nem mesmo após receber elogios rasgados de Welles, que o comparava a Chaplin e Mickey Rooney.

De fato, segundo *A noite*, quando Disney esteve no Brasil, “manifestou, numa roda de amigos, o desejo que teria de ver o Grande Otelo em Hollywood, trabalhando em filmes de longa-metragem” (*A noite*, 25 /08/1941). Mas de acordo com o jornal, ele não teria condições de deixar o Brasil, pois tinha uma agenda lotada e um contrato com a Urca. Otelo conseguiu, no entanto, fazer a dublagem de Jim Crow, um dos corvos de *Dumbo*, para a Disney, e talvez tenha sido a inspiração para Zé Carioca, como noticiava a *Cena Muda*, em agosto de 1942:

Nem mesmo no original, Jim Crow foi tão divertido e pitoresco. Walt Disney, quando aqui esteve, inspirou-se em Grande Otelo para outros personagens, que, certamente, hão de aparecer em desenhos futuros. Reparem na pose do ‘colored’ artista... Que importância [referindo-se à foto, no momento da dublagem de Otelo] (*A Cena Muda*, 11/08/1942, p. 13, grifos do autor).

De todo modo, não há nos jornais pesquisados qualquer confirmação da oferta de Disney e o assunto ficou apenas entre intenções e rumores. Disney não desafiou o Código Hays: escalou Grande Otelo apenas para a dublagem de um corvo que, não por acaso, chamava *Jim Crow* – termo pejorativo, largamente utilizado para se referir aos afro-americanos no século XIX e que virou o nome popular da lei que instituiu a segregação racial nos Estados Unidos. Na versão norte-americana, toda sonorizada com vozes de atores brancos, *Jim Crow* fala com carregado dialeto negro, toca blues e jazz.

Se Disney se inspirou em Grande Otelo, manteve-se, porém, de acordo com as convenções racistas hollywoodianas: criou Zé Carioca, um papagaio, personagem sem referência à origem racial, que era símbolo do Brasil desde os tempos coloniais e se tornaria emblema da malandragem nas mãos do desenhista norte-americano (SCHWARCZ, 1995 e 2008)²⁶⁴. O Grande Otelo foi convidado²⁶⁵, mas somente para a dublagem em português, Disney escalou Aurora Miranda, irmã de Carmen e o Bando da Lua, todos brancos, para aparecer em seus filmes *Alô Amigos* e *Você já foi a Bahia?*. Não há nenhum negro ou mestiço de tez mais escura.

Por fim, vale lembrar que Disney elege Pato Donald como o protagonista do filme, que experimenta os trópicos por meio de Zé Carioca e Panchito, além de se apaixonar por Aurora Miranda. Solução semelhante buscava Welles, ao tentar negociar seus roteiros nos limites do Código Hays e produzir identificação com a plateia americana: tornar-se ator principal, ainda que de forma mais radical que a Disney. Seria o quadrinista mais vivo que Welles em termos de política? Certamente sim, mas é fato que Disney, ao menos em seus filmes, não era sensível às demandas do movimento negro americano. A esse respeito, vale lembrar que em 1958, o filme *Song of the South* (1946), de Disney, saiu de circulação após protestos de longos anos dos afro-americanos contra o retrato pejorativo que fazia dos negros.

Em comparação, Carmen e Aurora Miranda, o Bando da Lua e Zé Carioca talvez estivessem na medida exata da incorporação do samba e do Brasil em Hollywood, sinalizando que a cor da pele e a origem racial eram um *significante* muito mais poderoso do que a voz e o som nas cinematografias norte-americana e brasileira. O embargo de *It's all true* é exemplar, ao revelar que no processo de conversão de símbolos étnicos em nacionais, diversas variáveis e hierarquias estavam em jogo. Se o samba de ritmo contramétrico foi alçado a símbolo nacional, no cinema não houve incorporação equivalente de compositores e intérpretes negros. Noutras palavras, o som pôde ser “africanizado”, para utilizar o termo de Sandroni (2001), mas a imagem continuou a seguir a lógica do branqueamento²⁶⁶.

²⁶⁴ Segundo Lilia Schwarcz, o papagaio está “sempre presente nas primeiras imagens da América e, insistentemente, descrito, desde os relatos do século XVI. Ele como que representava a América, por conta do colorido de suas penas e da capacidade inigualável de falar. Não por acaso os viajantes franceses o elegeram o animal brasileiro por excelência, a retratar a alegria e a irreverência dos trópicos” (2008, p.305).

²⁶⁵ Grande Otelo foi impossibilitado de aceitar o convite, devido à agenda cheia (CABRAL, 2007).

²⁶⁶ Mesmo Carmen Miranda passou por um processo de purificação, não da cor, mas moral e de gênero. Explico-me: no contrato feito com Shubert, seguindo a sugestão de Jay Rice, que intermediou todo trâmite, era melhor Carmen inserir a informação de que a artista estudara num convento – e não apenas

Como discuto a seguir, a Atlântida incorpora certas ideias de Welles e busca uma representação do negro alternativa às da Cinédia e da Sonofilmes. O fim da Guerra e do Estado Novo e o surgimento do neorrealismo italiano propiciarão uma maior abertura para a Atlântida alçar novos vãos, não tão altos, pois a pressão atmosférica hollywoodiana ainda se fazia sentir.

Tivesse vindo a lume em seu contexto, o trecho que abre esse capítulo “poderia ter sido a data da descoberta cinematográfica do Brasil” (p. 291), como definiu Paulo Emílio Salles Gomes com seu olhar arguto, sem jamais ter visto as tomadas de *It's all true*. E este poderia ter sido o início de uma representação mais igualitária entre brancos e negros na cinematografia brasileira, conduzindo também de outra maneira, quiçá, o percurso artístico de Grande Otelo.

num colégio de freiras. A prática era comum quando se tratava de estrelas latino-americanas, pois só assim elas podiam despojar-se de certa visão preconceituosa de setores norte-americanos, para quem as mulheres latinas tinham uma adolescência sexualmente precoce (CASTRO, 2006).

Capítulo 4 - A integração na forma: o projeto inicial da Atlântida

Neste capítulo e no próximo, acompanharei o percurso de Grande Otelo na Atlântida nos idos de 1940 e 1950, observando que a história da produtora nesses anos se confunde com a cristalização da *persona cinematográfica* de Grande Otelo. Nos filmes da época, o ator mobiliza seu corpo, gestos e expressões em torno de um tipo que funde ingenuidade e esperteza, comédia e tragédia, fixando uma imagem de si que ficou cravada como parte das memórias do cinema brasileiro. Esta é a figura que, num primeiro momento, vira motivo de crítica pelo Cinema Novo, para depois ser apropriada na terceira fase desse movimento e pelo Cinema Marginal.

A Atlântida, nesse sentido, constitui o lócus de análise que melhor permite esquadriñar o processo de consolidação da carreira de Grande Otelo no cinema. Além disso, contribui para elucidar os lugares que este e outros intérpretes negros, como Ruth de Souza e Agnaldo Camargo, puderam ocupar no campo cinematográfico entre o fim do Estado Novo e o início do período democrático – de 1945 a 1964. A esse respeito, são decisivos os rumos tomados pelo estúdio: de forma paradoxal, a empresa fundada com o propósito de fazer cinema “sério” (leia-se “dramas sociais”), com atores negros e representantes das classes médias e baixas cariocas no elenco, abandona tais planos em meados da década de 1950 e se afirma como expoente de um gênero de grande êxito popular, que em contrapartida trará reconhecimento nacional à Grande Otelo (e Oscarito): a chanchada, que será melhor analisada no capítulo seguinte.

Dos 67 filmes produzidos pela *Atlântida*, Grande Otelo participa de 24 e Oscarito, de 33. Eles atuam juntos em catorze filmes – em onze deles, como dupla. Ainda que o número pareça pequeno, seu sucesso foi tanto que, quando Grande Otelo saiu da empresa, formou dupla com outro ator branco, Ankito, na Herbert Richards, reproduzindo com pequenas diferenças o mesmo tipo de humor que fazia com Oscarito. Outro índice do mesmo êxito são as histórias em quadrinhos de Oscarito e Grande Otelo, desenhadas e escritas por Messias Melo e Flávio Souza na época e que continuaram sendo publicados, mesmo após a dissolução da parceria.

Diante desse impacto, é interessante pensar no papel do duo de atores para o desenvolvimento da chanchada enquanto gênero. Considero que tal formato é indissociável de Oscarito e Grande Otelo, como ocorre nos musicais e comédias

hollywoodianos estrelados por Fred Astaire e Ginger Rogers; Busby Berkeley; Gene Kelly; Os Irmãos Marx; e Os Três Patetas.

Na década de 1930, como vimos, os filmes da Cinédia destinavam a Grande Otelo um papel que não interferia no desenrolar da trama. Já na Atlântida – e ao lado Oscarito –, ele ganha o centro do enredo. Isto propicia um paralelo interessante com Hollywood: como nas comédias dos Irmãos Marx, nos filmes da empresa brasileira tornava-se admissível incluir, entre os atores centrais, representantes de grupos estigmatizados. Contudo, há uma distinção fundamental entre a comédia musical hollywoodiana e a da Atlântida: conforme mostrei anteriormente, os filmes dos Irmãos Marx e similares seguiam a segregação racial como princípio formal, enquanto o estúdio brasileiro dava continuidade ao modelo da *integração na forma*, que havia sido iniciado pela Sonofilmes com *Laranja da China* e *Céu Azul*.

Esse modo de inserir o personagem negro na trama e o jogo cômico que envolve alusões a relacionamentos interracializados são os principais mecanismos que diferenciam as traduções operadas nas chanchadas da forma musical hollywoodiana, como pretendo mostrar neste capítulo e no seguinte. Não obstante, a integração não significa uma ausência de discriminação racial, pois os personagens vividos por Otelo continuam a produzir e reproduzir os estereótipos da preguiça e da malandragem. O argumento é complementar às análises consagradas sobre a chanchada, que lançam mão dos conceitos de antropofagia, paródia e carnavalização e articulam pares de oposição, como cinema brasileiro/cinema hollywoodiano; subdesenvolvimento/desenvolvimento; cultura popular/cultura erudita; povo/governo; e classes baixas/classe alta, não raro exprimindo simpatia pelos primeiros termos (BERNARDET 1978; CATANI, 1983; VIEIRA, 1983 e 1987; DIAS, 1993; DENNISON e SHAW, 2004; MEIRELLES 2005; AUGUSTO, 2005; STAM, 2008)²⁶⁷.

Se a posição de cinematografia periférica desloca vários termos da equação cômica das chanchadas em relação às comédias musicais hollywoodianas, como pontuam os autores acima, meu argumento é que parte das diferenças centrais entre os filmes produzidos no Brasil e nos Estados Unidos se deve ao papel de Grande Otelo e à

²⁶⁷ Há diferenças nas interpretações de cada um desses autores. Bernardet, por exemplo, conclui que a paródia, a princípio, pode ser lida como crítica ao cinema hollywoodiano, mas num segundo momento, caracteriza o brasileiro de uma forma negativa, afirmando assim o poderio do mundo cinematográfico norte-americano. Catani, Vieira, Dias, Meirelles e Augusto mostram sobretudo o aspecto positivo desse gênero que, por meio do riso, faria uma catarse da dominação hollywoodiana e de nossas elites por meio da antropofagia, paródia e carnavalização. Stam, Dennilson e Shaw observam a relação entre brancos e negros no cinema, revelando sobretudo o modo como os últimos são subrepresentados nas chanchadas.

encenação de um desejo interracial latente, mas jamais consumado. Os ditames do Código Hays dificilmente permitiriam que um ator negro ocupasse posição similar à de Grande Otelo nas tramas norte-americanas.

É verdade que houve naquele país uma dupla composta por um branco e um negro – Jack Benny e Rochester –, mas essa formação não conseguiu vingar no cinema dos Estados Unidos. Na verdade, os atores fizeram apenas dois filmes juntos: *Buck Benny rides again* e *Love thy neighbour*, ambos da Paramount, em 1940²⁶⁸. O duo fez sucesso no rádio entre 1930 e 1960 e na TV, entre 1950 e 1965. Enquanto nesses espaços o Código Hays não tinha poder de interferência, é válido ressaltar que quando Jack Benny e Rochester chegam à televisão – momento de efervescência nas lutas pelos direitos civis –, tal código já caminhava para tornar-se letra morta no cinema, sendo finalmente revogado em 1968²⁶⁹. De todo modo, suas apresentações ao vivo nos Estados outrora confederados eram proibidas. Outro aspecto que merece atenção sobre Jack Benny e Rochester é que em todos os programas de sua série de rádio, televisão e nos dois filmes, eles ocupam posições eminentemente assimétricas: o primeiro é o patrão; o segundo, seu chofer (STAM 2008). Obviamente, parte do humor versa sobre a inversão de papéis, por exemplo, quando Rochester decide entrar em greve e Jack não consegue nem fritar um ovo. De toda sorte, o lugar social de cada um dessa dupla era bem demarcado, repetindo-se em cada episódio o mesmo modelo patrão-empregado. A clareza na demarcação dos lugares também estava presente nos filmes hollywoodianos que não se passavam no período da escravidão. No filme *Imitação da vida*, de 1934, Louise Beavers interpreta um papel central para a trama, mas é a empregada de Claudette Colbert, a quem reverencia em atitude quase religiosa.

Desse modo, a integração de afro-americanos nas tramas ocorre geralmente em papéis bem demarcados. Já no caso Oscarito e Grande Otelo, as posições são um pouco mais fluidas, embora, como veremos, seus filmes não pretendam abolir as hierarquias.

²⁶⁸ A formação de duplas compostas por um branco e um negro está na própria origem das convenções clownescas. É importante salientar que no séc. XIX a dupla Footit (George Footit) e Chocolat (Raphael Padilla), um branco inglês e um negro cubano, formalizaram a distinção *Branco* e *Augusto* da arte clownesca (Bolognesi, 2003). O clown branco, segundo Mário Fernando Bolognesi, tem como “característica a boa educação, refletida na fineza dos gestos e a elegância nos trajes e movimentos. Ele mantém o rosto coberto por uma maquiagem branca” (Bolognesi, 2003: 72), ao passo que o Augusto é marcado pela “estupidez e se apresenta frequentemente de modo desajeitado, rude e indelicado” (idem:74). Toda a comicidade do duo advinha do conflito entre o *Branco* encenado por Footit e o *Augusto* por Chocolat. Os esquetes intercalavam momentos em que Footit puxava o tapete de Chocolat e vice-versa (idem). O termo *branco* é justamente uma referência ao pó de arroz utilizado por Footit. A distinção era reforçada não só pela cor de Raphael Padilla, mas também pelo nome artístico: Chocolat.

²⁶⁹ Já no fim da década de 1940, os estúdios começam a protestar e encontrar meios de não seguir o Código Hays, apelando para outras emendas constitucionais.

Desse modo, o percurso e a característica da única dupla interracial norte-americana confirma a especificidade da formação brasileira.

A hipótese que guia os capítulos 4 e 5 é que a integração racial na forma do filme, que passa pela mediação de Grande Otelo, se converte no elemento que confere à chanchada sua singularidade com relação às comédias musicais hollywoodianas. Baseio-me *mutatis mutandis* na interpretação de Roberto Schwarz sobre as ideias fora do lugar. Conforme o autor, o deslocamento das expressões culturais do lugar que é assumido como o centro ganham novos sentidos na periferia, singularizando-se assim a produção artística e intelectual brasileira (SCHWARZ, 2000). Com isto, reforço o argumento dos capítulos anteriores, de que as diferenças na sociabilidade racial entre Brasil e Estados Unidos permite compreender aspectos particulares das convenções cinematográficas tanto lá, quanto cá.

É preciso esclarecer, entretanto, que no Brasil a abertura de espaço para artistas negros se fez acompanhar com frequência pela contraprestação discriminatória. A situação era distinta da de Hollywood, onde o Código Hays acatava demandas de diversas entidades civis – entre elas, qualquer expressão que configurasse uma apologia da miscigenação –, sob a prerrogativa de controlar o conteúdo moral dos filmes. Por aqui, não havia um código de autorregulação moral da indústria cinematográfica e a censura não explicitava qualquer menção à miscigenação e à qualidade e quantidade da representação de negros nos filmes. Não obstante, a falta de evidência legal não impediu que os personagens interpretados por Otelo fossem regulados por uma série de preconceitos raciais, que incidiam com força sobre a população negra.

Penso que os filmes, assim como a literatura, internalizam em sua estrutura formal aquilo que Antonio Candido afirma ser um certo “ritmo geral da sociedade vista através de um de seus setores” (CANDIDO 1993, p.45). A chanchada, desse modo, parece incorporar o esquema proposto por DaMatta, para quem uma relativa integração racial no Brasil é possível, por força da lógica do “um lugar para cada coisa, cada coisa em seu lugar” – que, no entanto, preserva as hierarquias sociais no país. Contrariamente, na visão do antropólogo, nos Estados Unidos valeria o lema “somos todos iguais, porém separados” (DAMATTA, 1987, p. 83).

Nesse sentido, as chanchadas evidenciariam certas formas de integração entre brancos e negros na sociedade brasileira, colocando ênfase em ambientes de convívio das classes baixas, no carnaval, no futebol, no candomblé e nas rodas de samba, entre outros espaços que, segundo diferentes antropólogos, são de fato representativos quanto

ao padrão geral das relações raciais no Brasil (SCHWARCZ, 1998; SANSONE, 2004; FRY, 2005; VIANNA, 2007). Entretanto, vale lembrar que tal gênero cinematográfico não internaliza em sua forma a “segregação informal dos negros” que “foi a norma no Brasil até pouco tempo atrás” (GUIMARÃES, 1999). Como observa Guimarães, no interior do Rio de Janeiro, houve uma cidade onde a prática da segregação racial durou até mais ou menos os debates da Constituinte em 1987 (idem, *ibidem*)²⁷⁰. Já na capital fluminense, conforme vimos, Grande Otelo não podia entrar pela porta da frente, nem sentar-se à mesa no Cassino da Urca, enquanto no Copacabana Palace, os artistas negros eram proibidos de se apresentar nos palcos. Em São Paulo, na década de 1930 foi vetado o *footing* de negros na Rua Direita (MACEDO, 2005, 54). Em Campinas, brancos e negros sentavam em fileiras separadas nas salas de cinema e muitas casas de entretenimento proibiam a entrada de negros.

Se há uma tendência a certa integração racial como princípio formal no cinema da Atlântida, ela passa por determinadas clivagens entre personagens brancos e negros. No Estados Unidos, em contraposição, uma disposição legal determina a *segregação na forma* fílmica e, entretanto, não exclui a presença de negros em tramas majoritariamente estreladas por brancos. Para além dessas tendências, a diferença entre as cinematografias hollywoodiana e brasileira no período está no modo como cada uma representa as relações raciais. No cinema norte-americano, a sociabilidade entre negros e brancos é geralmente demarcada por clivagens evidentes e definitivas, como empregador e empregado; e senhor e escravo. Enquanto isso, no Brasil existe uma relativa fluidez quanto à ocupação de cada um. No entanto, isto não destitui os atores brancos da posição superior, um patamar acima.

Não há aqui intenção de valorizar um modelo em detrimento de outro, ambos têm bônus e muitos ônus para os negros. A segregação racial em Hollywood não permitia que afro-americanos participassem da dimensão utópica do musical nos filmes cujos elencos reuniam brancos e negros. Tampouco se podia aludir ou fazer apologia à miscigenação. Entretanto, havia produções destinadas ao público negro, com o elenco formado apenas por afrodescendentes, que possibilitavam uma diversidade maior de personagens – o que não existiu no Brasil. Inversamente, neste país o ator negro teve

²⁷⁰ De modo análogo, a vida nos Estados Unidos ia muito além do que o cinema podia mostrar: escapando ao princípio segregador, havia ali locais onde o convívio de brancos e negros era aceito – notadamente, no Nordeste, onde a dupla Jack Benny e Rochester podia se apresentar.

espaço na dimensão utópica das chanchadas, onde podia insinuar relações afetivo-sexuais com brancas nesse plano, mas jamais consumá-las.

Como pretendo mostrar, a integração como princípio formal da comédia musical brasileira depende, por um lado, da posição que Grande Otelo angaria no campo cinematográfico nos idos de 1940 e de suas próprias características corporais e fisionômicas, que permitiram que as eventuais alusões ao desejo interracial não fossem encaradas como ameaça à posição de domínio do homem branco. Por outro, da defesa dos fundadores da Atlântida ao ideal de integração entre brancos e negros, refletida tanto no “realismo carioca”, quanto nas chanchadas. Isso permitiu romper com certas limitações impostas anteriormente pelos idealizadores da Cinédia, como Adhemar Gonzaga e Pedro Lima.

Portanto, para uma compreensão do projeto inicial da Atlântida e suas consequências na trajetória de Grande Otelo, inicio o capítulo com um breve perfil dos principais fundadores do estúdio para, em seguida, discutir o prestígio alcançado pelo ator no campo cinematográfico dos anos 1940 e 1950.

José Carlos Burle: a “indecisão do mestiço” e valorização da cultura afro-brasileira

Dos fundadores da *Atlântida*, José Carlos Burle é o que deixou mais clara sua opinião, numa série de composições musicais e artigos publicados na imprensa sobre a importância do “mestiço” e da cultura afro-brasileira para a formação da identidade nacional. Tais escritos permitem tecer relações com sua produção posterior no cinema e compreender que Grande Otelo, ator de seus principais filmes, era tido pelo diretor como um meio de expressão de seus ideais. Assim como Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, Burle era proveniente de uma família abastada, de estreitos contatos com a elite carioca do período; mas sua visão sobre as relações raciais seria bem diferente daquela do articulista da *Cinearte* e do fundador da Cinédia. Nascido no Recife, em 19 de julho de 1910 e oriundo de tradicional família de usineiros de açúcar, José Carlos Burle contribui para a fundação da Atlântida com seu capital social, econômico e com uma visão mais simpática aos negros e expressões culturais ditas afro-brasileiras.

José Carlos Burle era primo do paisagista Roberto Burle Marx, com quem viaja para Europa em 1946. Ele inicia os estudos universitários na Faculdade de Medicina do Recife, mas se transfere para a do Rio de Janeiro nos anos 1930. De férias em São

Paulo, em 1932, colabora com o Movimento Constitucionalista, cuidando dos feridos no *front* de batalha. Apesar de diplomado, irá dedicar-se à música, vocação que começa com sua formação de pianista na infância e que vem exercendo desde a década de 1920, com relativo sucesso, tanto como *crooner* da Jazz Band, quanto na Rádio Clube de Recife. Mais para frente, peças como *Brasil, coração de minha gente* (feita em 1935) chamam a atenção de Ary Barroso, que compõe com Burle *Cabôca* (1957) e sua letra mais conhecida, *Meu limão, meu limoeiro* (1937). Nessas composições, já é possível observar a preocupação de Burle com “folclore popular” e um evidente tom nacionalista. Na segunda parte da letra de *Brasil, coração de minha gente*, por exemplo, ele exprime um ufanismo particular:

O Brasil nasceste de uma macumba
Em um dia de carnaval
Teu berço foi a zabumba
Tamborim seu travesseiro
O Brasil de amor colossal

Brasil cheio de mato e mulata
Meu Brasil verdadeiro
Já nasceu bamba
No meio de um samba
Maior que o mundo inteiro
(BURLE, 1979)²⁷¹.

Nessa canção é possível observar como o autor articula o nascimento do Brasil a símbolos afro-brasileiros de religiosidade – a “macumba” –; e de musicalidade – “samba”, “tamborim” e “zabumba”. Além disso, ele apela para o mote em voga no cancionário popular do período, qual seja, a figura da “mulata” (STARLING e SCHWARCZ, 2005). Burle (1979) definiu sua composição como “samba épico” – dedicado a exaltar a grandeza do país. No entanto, também declarou que a segunda parte era “avacalhada” e tinha o intuito de atacar a proposta de nação de Getúlio Vargas, que veria no interior do Brasil a força de sua identidade. Explica-se: o samba foi composto para a exposição comemorativa do Centenário da Farroupilha, em 1935, onde seria apresentado ao ditador em pessoa. Assim, Burle comenta ter composto uma peça para agradá-lo na primeira parte e provocá-lo na segunda, quando, conforme conta o compositor, Vargas, de fato, “fechou a cara”. Ao invés de exaltar o “gaúcho” e seu

²⁷¹ Apesar da canção estar registrada no MIS no ano de 1935, a letra original, em destaque, foi depois modificada para o longa *Moleque Tião*. A segunda versão consta dos LPs nos arquivos da Rádio Nacional (MIS/RJ): BURLE, José Carlos. *Brasil, coração de minha gente*. Interpretação: Nelson Gonçalves e Custódio Mesquita. Rio de Janeiro: RCA discos, 1941. Comento a nova letra adiante.

esforço na construção do país, o que seria desejável na exposição, engrandeceu palavras associadas à malandragem, à “mulata” e à “macumba” e ritmos afro-brasileiros.

A segunda parte da canção indica uma origem do Brasil associada à preguiça (“travesseiro”) de um país “bamba”, palavra esta que remete à própria imagem do malandro. Como diz o compositor, o tamborim e a zabumba já estavam no berço e no travesseiro da nação e o Brasil nasceu “de uma macumba/em um dia de carnaval” (BURLE, 1979). Para Burle, os símbolos afro-brasileiros não podem ser dissociados da ideia de malandragem e preguiça festiva, em contraposição ao trabalhismo defendido por Vargas. Também pesa na letra o possível contraste entre um suposto gaúcho (branco, por associação) e o malando imaginário (associado à imagem do negro).

Nota-se portanto que o futuro fundador da Atlântida manjava os símbolos nacionais de modo a agradar Getúlio Vargas, mas ao mesmo tempo criticando certa visão de país por meio de associações de signos que pudessem ganhar teor rebarbativo para alguns segmentos. Sua participação no Movimento Constitucionalista e seu comentário acerca da música revelam uma posição pouca afeita ao ditador, se aproximando das posições de Alinor Azevedo, como veremos a seguir, e se diferenciando da posição de Adhemar Gonzaga, que embora criticasse a demora de Getúlio Vargas em determinadas políticas voltadas ao cinema, abraçava o ideário do Estado Novo.

Se faz uma crítica à Vargas, Burle não deixa de perceber o mundo através de um olhar masculino e branco, em sua articulação entre o amor colossal do Brasil, a abundância da “mulata” e da “mata”; joga, assim, com os objetos do desejo do homem branco (CORRÊA, 1996 e MOUTINHO, 2003)²⁷², enquanto relaciona gênero, raça e sexualidade. Acrescente-se que Burle, apesar de exaltar os símbolos afro-brasileiros, escreve artigos onde argumenta que o atavismo do “mestiço” é a razão para a nossa incapacidade de valorizar o “folclore brasileiro”.

Entre 1936 e 1938, José Carlos Burle publica críticas de música no *Jornal do Brasil* por intermédio do irmão Paulo, que além de casado com a sobrinha do Conde Pereira Carneiro – dono do periódico –, também era seu sócio (BARRO, 2007). O tema

²⁷² Como observa Moutinho (2003), amparada pelo estudo de John Norvell (2002), nas interpretações “clássicas” do Brasil, como Gilberto Freyre, Paulo Prado e Sérgio Buarque de Holanda, entre outras, o casal “miscigenador” é o “*libidinoso* branco com as *lúbricas* mulheres ‘negras’, índias e ‘mestiças’ [...] os homens ‘negros’, índios e ‘mestiços’ estão completamente excluídos desse processo” (2003, p. 22). Como a própria autora pontua, a “negra”, “índia” e “mestiça” estaria repleta de ambiguidades. Aparecendo para Nina Rodrigues como responsável pelo “amolecimento do nosso caráter” e como “solvente da civilização”, surgindo como uma ameaça ao colonizador, que não resiste aos seus apelos eróticos. Nesse caso, o colonizador se tornaria objeto (*ibid.* p. 70).

da identidade nacional será tratado pelos mais diversos ângulos em seus artigos: da necessidade de se reconhecer o “folclore nacional” ao turismo no Brasil, passando pela situação precária do compositor e pela trilha sonora dos filmes brasileiros. Nos cerca de 40 textos publicados na coluna *Radiotelefonía* (posteriormente chamada *Rádio*), com periodicidade irregular, está uma série com 25 números, intitulada *Música popular brasileira*, em que ele insiste na defesa da valorização do patrimônio musical do país, que considera ter sido ignorado, seja pela nascente indústria fonográfica e cinematográfica, seja pelas políticas voltadas a divulgar a imagem do país.

Para atestar a originalidade da música nacional frente à europeia, o crítico cita trechos do livro *Ensaaios sobre a música brasileira* (2006 [1928]), de Mário de Andrade, com quem afirma concordar “em gênero, número e grau” (BURLE, 16/09/1936, p. 8). O argumento que ele busca defender, citando Mário, é que ““ser diferente não implica em ser feio”” (Idem, *ibidem*). Na música, o cantar do intérprete brasileiro seria diferente dos artistas da escola italiana, mas estaria longe da “feiura”. Burle se vale novamente das conclusões do autor paulista, para quem a característica “nasal” na voz dos cantores era algo singular do Brasil, adquirida a partir “de uma condição fisiológica imposta por influências ambientais, raciais e climáticas” (idem, *ibidem*). Deveríamos, portanto, “compreendê-la para podermos criar uma escola de canto própria onde conservamos os seus traços característicos” (id. *Ibid.*), defende.

É possível observar nesse artigo que Burle, em suas explicações, não abandona os determinismos de cunho biológico, geográfico e mesmo a ideia de raça. Mas, é necessário lembrar que o próprio Mário de Andrade, nos *Ensaaios sobre a música brasileira* mobilizava a noção, ao dizer que “até há pouco tempo a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial” (ANDRADE, 2006, p. 11). A raça nesse caso, era a “brasileira” que teria sido formada com o tempo, conforme Mário de Andrade: “a nação brasileira é anterior à nossa raça”, uma vez que “a própria música popular da Monarquia não apresentava uma fusão satisfatória. Os elementos que a vinham formando se lembravam das *bandas do além*, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos” (idem, *ibidem*, p. 11). Para Mário, portanto, a raça brasileira seria a fusão da africana com a portuguesa. Burle adota esta interpretação.

Aqui, “miscigenação” significava “fusão”. Segundo o escritor paulistano, a possibilidade de diferenciar os elementos da mistura apresentava ainda uma raça “indecisa”; e como concluía, os estrangeirismos se explicavam justamente por essa indecisão: “os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela”

(ANDRADE, 2006, p.11). Esse argumento seria essencial para Burle, para quem o problema da cópia se devia ao arrivismo dos “mestiços”. No número XXI da série *Música Popular Brasileira*, ele analisaria a questão da opereta no Brasil, defendendo novamente a adoção de “nossos motivos musicais populares e folclóricos” (BURLE, 18/11/1936, p. 8). Demonstra, no entanto, certo pessimismo na conclusão do artigo: “Mas isso é quase impossível no seio de um povo *mestiço* que por *arrivismo* tem vergonha de dizer que gosta de vatapá e cafuné, e faz questão de dizer até mesmo fora de propósito, que não tolera catinga de negro” (idem, ibidem). Ou ainda, no já citado artigo de número XIX da série, em que critica o filme *Bonequinha de seda*, ele atribui a vassalagem cultural ao “mestiço”: “Já é tempo de sabermos que a música afro-brasileira, a nossa deliciosa música mestiça, nada tem de inferior à dos brancos da Europa. Que essa inferioridade é pura convenção *snob* de espíritos mesquinhos. É vassalagem mestiça” (BURLE, 6/11/1936, p. 11).

Nesse artigo, o “mestiço” aparece tanto como singularidade e repositório de uma música “deliciosa”, quanto como responsável pelos estrangeirismos. A concepção ecoa as ideias de Silvio Romero, que atribuía ao “mestiço” o grande mal da cópia: “é este o mal de nossa habilidade ilusória e falha de mestiços e meridionais [...] capazes de imitar, porém organicamente impróprios para criar [...] para produzir coisa nossa” (ROMERO apud SCHWARZ, 2002, p. 39). Apesar das críticas ao “mestiço”, José Carlos Burle não deixa de reconhecer a originalidade de sua música – o que indica que na visão do autor, ele estaria habilitado a criar algo de autêntico. Seguiu novamente, as opiniões do escritor modernista: “Mário de Andrade diz muito bem que quando o compositor, embora de talento, não sentir dentro de si a chama do gênio deve se orientar sempre na exploração dos motivos populares” (BURLE, 24/10/1936).

Além de Mário de Andrade, Burle cita Gilberto Freyre. O articulista do *Jornal do Brasil* encontra respaldo em *Sobrados e mocambos* para argumentar sobre a desvalorização de nossa música e tradições brasileiras. Nessa obra, Gilberto Freyre descreve a decadência do “sistema da casa-grande-senzala”, que seria uma “quase maravilha de acomodação: do escravo ao senhor, do preto ao branco [...]” (FREYRE, 2006 [1936], p. 30). Na obra de Freyre, a vinda da família Real portuguesa em 1808 culmina num processo de urbanização e “reeuropeização” do Brasil, acirrando os antagonismos e tornando a confraternização dos “extremos sociais” mais esporádicas. Burle, mais do que exaltar o sistema patriarcal, encontra no intelectual pernambucano argumentos contra os estrangeirismos na sociedade brasileira: para o ensaísta, é no

século XIX que a forte presença do olhar europeu não-ibérico iniciou o processo de imitação das bossas inglesas e francesas, como também “começou [...] empalidecer em nossa vida o elemento asiático, o africano ou o indígena, cujo vistoso de cor se tornara evidente na paisagem, no traje e nos usos dos homens” (idem, ibidem, p. 432). Mas se para Freyre a imitação do estrangeiro era tributário da vinda de D. João VI para o Brasil, para Burle a nossa suposta tendência à cópia do modelo europeu seria fruto de nossa composição mestiça e sentimento arrivista. Freyre reconhece a veracidade da ideia corrente nessa época do “arrivismo do mulato ou mestiço”, mas a relativiza, argumentando que isso deveria ser cotejado a outras formas de arrivismo²⁷³: tal característica, segundo seu ponto de vista, seria inexistente em mulatos como Machado de Assis, entre tantos outros mestiços, que na visão do autor seria um dos principais e mais importantes elementos da formação do Brasil.

Percebe-se que Burle constrói seu argumento a partir de uma leitura seletiva da obra de Freyre, sobrevalorizando a importância do mestiço como fonte de arrivismo e a crítica à imitação das vogas além-mar. Burle ainda encontra no patriarcalismo uma razão para o “pouco apreço pela educação musical no país”(BURLE, 2/10/1936, p.12). No artigo *Música popular brasileira XIII*, paradoxalmente entremeado por longas passagens da obra de Freyre, Burle afirma que isso ocorre na vontade e apelo para o menino se tornar maduro cedo; e na enorme distinção entre os gêneros, que relegaria a música a um “afazer feminino e não masculino” (id., ibid.).

Mas o futuro cineasta não era tão intransigente assim com relação à influência estrangeira. Considerava ser necessário selecionar as vogas europeias e americanas: “o que eu não faço, é o aviltamento subserviente de engolir sistematicamente o que nos impigem, sem previamente passá-lo no filtro de uma análise seletiva”, destaca no artigo XV (BURLE, 21/10/1936, p. 11). Já no artigo XXIII da série, afirma: “se querem imitar o americano que o façam. Não copiando os seus números de sucesso, mas fazendo como eles, criando o teatro de sua terra” (BURLE, 15/12/1936, p. 8). Mas as aproximações

²⁷³ Cito um trecho: “Referimo-nos ao arrivismo de brancos-novos. Só, ou associado a outras formas de arrivismo – a de novo-culto, a de novo-poderoso, a de novo-rico, e, ao nosso ver, igualmente social na sua origem e nos seus motivos – encontramos-lo em alguns dos nosso mulatos mais notáveis que, pela ascensão econômica ou intelectual, tornaram-se oficialmente brancos. Mas não se encontra nem sombra dele em Machado de Assis [...]. Entretanto o arrivismo de mulato, como todo o seu ‘complexo de inferioridade’, ligado ao arrivismo de novo-culto, espande de modo tão forte que dói na vista, na grande figura de Tobias Barreto: mulato quase de gênio que para compensar-se de sua condição de negróide em face de brasileiros, portugueses, franceses ou afrancesados, requintou-se no germanismo, no alemanismo, no culto de uma ciência de brancos [...]”(FREYRE, op. cit. p. 790).

não encerram ambiguidades. Novamente, a situação do “negro” norte-americano surge como exemplo:

Eu não acredito nessa lógica de raças superiores. É tudo uma questão de época [...] todos os povos têm o seu período de hegemonia [...]. *Quem poderá afirmar que o negro vindo absorver numericamente o elemento branco* na América do Norte, não venha ainda determinar uma fase áurea para a sua raça? Por que descremos então do brasileiro? Por que não acreditamos que um dia a luz meridiana assistirá ao despertar de uma raça que irrompendo de sua latência venha a se impor ao mundo pela exuberância de sua civilização? (BURLE, 21/10/1936, p. 11, grifos meus).

Se para ele não existem “raças” superiores, sendo tudo uma questão de “fases” históricas, a solução que propõe quanto ao negro norte-americano é extremamente ambígua. Em que termos ele entende “*absorver numericamente o elemento branco*”? O negro tornar-se maioria? Ou assimilar o elemento branco? Sem condições de responder a essas questões, dado que o autor não desdobrou tal argumento, é interessante notar a associação do negro norte-americano com o brasileiro, recorrente em seus artigos. À luz de tal comparação, Burle manifesta que a valorização do folclore pelos norte-americanos, incluindo-se aí a cultura afro-americana, é um exemplo a ser seguido. Nesse aspecto, ele tem mais uma vez uma leitura diferente de Freyre, que em *Sobrados e mucambos* discute o dilema do mulato nos Estados Unidos e na África do Sul, como forma de exaltar essa figura na sociedade brasileira.

Noutros artigos, Burle continua utilizando concepções retiradas das obras de Mário de Andrade e Gilberto Freyre, de modo seletivo, para valorizar de forma ambivalente o “negro” e o “mestiço” ou discussões sobre o problema racial, seja na crítica à exotização de nossa cultura ou na defesa do “folclore” brasileiro. A leitura que fará desses pensadores é sobretudo ufanista, tomando-os como porta-vozes de nossa história e tradições.

Além disso, o autor é categórico ao afirmar que os argumentos de Freyre servirão de base para alguns de seus filmes. Como exemplo, cito *Maria Bonita*, de Julien Mandel (1937) – película de estreia de Burle no cinema, na qual adaptou o roteiro, compôs a trilha sonora e montou o cenário. Frente às críticas ao longa, afirmou ter dado característica colonial ao cenário, antes equivocadamente ao adotar o modelo de “D. João e uma cozinha quase em estilo suíço. [...] Dei realismo ao ambiente, tornei colonial o que era colonial, e brasileiro o que era brasileiro” (BURLE, 25/08/1937, p. 15). Anos mais tarde, em 1979, dirá que o cenário do filme e os diálogos mais coloquiais foram

baseados em *Casa Grande & Senzala* (1933) (BURLE, 1979). A participação nesse filme lhe rende a amizade com Moacyr Fenelon, com quem funda a Atlântida.

Esse breve itinerário de Burle fornece em linhas gerais suas concepções sobre o que chama ser a situação racial no Brasil e sua posição enquanto articulista e músico, que mantêm pontos em comum com sua produção cinematográfica posterior. Convém lembrar, que na época em que Burle escrevia para o jornal, *Grande Otelo* já chamava a sua atenção como um exemplo a ser seguido na peça *No tabuleiro da baiana*. Não é de se estranhar, portanto, que o ator terá um lugar central nos filmes de Burle. Suas opiniões contra os estrangeirismos estão de algum modo presentes em seus filmes como *Falta alguém no manicômio* e *Carnaval Atlântida*. Posições que diferenciam os filmes de Burle daqueles produzidos e dirigidos até então. A novidade da Atlântida em relação à Cinédia e à Sonofilmes – malgrado a própria estrutura do campo que aproximaria por vias econômicas o percurso dos estúdios – pode ser mais bem compreendida à luz das posições de Alinor Azevedo e Moacyr Fenelon.

Alinor Azevedo: entre o *Morro da Formiga* e o realismo carioca

Se Burle, dentre os fundadores da *Atlântida*, parece ser o mais atento à questão racial, ao que tudo indica, Alinor Albuquerque Azevedo também entrou em contato com essa questão, mas por outras vias. Nascido em 1914, no bairro de Jacarepaguá, Rio de Janeiro, este filho de dentista tem a infância marcada pela separação dos pais. Segundo relatou em seu depoimento ao MIS (AZEVEDO, 1969), esse foi um fato de difícil aceitação, numa época em que a manutenção do matrimônio era preceito moral e via de regra. Azevedo também atribuiu a esse evento – vinculado ao momento em que passou a morar na Tijuca com o avô materno – uma atitude de revolta diante da vida: a moldura em meio à qual constituiria sua *persona memorialística*. O roteirista teve atritos recorrentes com o avô, o general Jesuíno de Albuquerque, e também com seus oito tios, todos membros das Forças Armadas, e quando entrou no Colégio Militar, experimentou sua primeira prisão por dois dias, após esmurrar um veterano que jogou o seu gorro na lama (AZEVEDO, 1969 e MELO, 2006)²⁷⁴. De modo geral, seu depoimento exprime uma falta de identificação completa com o ambiente familiar.

²⁷⁴Conforme conta, ele culpava seus tios maternos, militares, pela separação dos pais, motivo pelo qual se revoltou contra a corporação: “a separação de meus pais teve grande importância em minha vida. Passei a não aceitar mais a sociedade em que vivemos. E não aceitei mesmo, a começar em casa, porque meus tios

Após terminar o internato no Colégio Militar, Alinor ingressa na Faculdade de Medicina. Reprovado nas disciplinas do curso, desiste no primeiro ano. De volta à casa do avô, conhece Benício, empregado da família e morador do Morro da Formiga, com quem aprende capoeira. Por intermédio de Benício, passa a frequentar rodas de capoeiristas, terreiros e rodas de samba – o que, segundo ele mesmo e o crítico Alex Viany, foi uma experiência fundamental para a composição de seus roteiros. Nos primeiros filmes da Atlântida, ele busca filmar o samba, o carnaval e o morro carioca em linguagem realista – e diferente, portanto, dos filmes ficcionais da Cinédia e dos espetáculos nos cassinos e teatros de revista. Um exemplo é *Tristezas não pagam dívidas*, cuja cena de gafeira é composta com a ajuda de Grande Otelo.

Anos mais tarde, já afastado da Atlântida, Alinor exprime opinião próxima daquela de Orson Welles sobre o carnaval, o samba e do negro:

Esses elementos – samba, negro e carnaval – são muito bons para filmes populares, e, ainda que tenham entrado obrigatoriamente em todo filme carioca, não foram até agora fixados convenientemente, ou melhor, não foram retratados de maneira honesta e inteligente. Embora todos os anos as produtoras lancem seus musicais carnavalescos, o carnaval mesmo, que é bom, só vem no título. [...] e ainda teremos outros tantos, sem que em nenhum deles transpareçam de leve as belezas e as misérias do carnaval, a psicologia rica e paradoxal do carnavalesco, com aquela verve toda particular do carioca, os dramas e comédias típicos do carnaval e o próprio ambiente pré-carnavalesco (AZEVEDO apud VIANY, 1959 p.107).

Tal perspectiva está presente nos filmes que roteirizou e em diversos projetos que não vieram a lume. Posteriormente, ela seria valorizada e os filmes com esse perfil receberiam de Glauber Rocha a alcunha de “realismo carioca” (ROCHA, 2003 [1963]).

Como Burle, Alinor trabalhou na imprensa, exercendo a função de jornalista, primeiro no jornal *A Manhã* (de 1930 a 1935); e depois, nos *Diários Associados*. Posteriormente, sua experiência no jornalismo vira tema de *Tumulto*, o primeiro roteiro da Atlântida, que reúne “quatro histórias sobre o Rio de Janeiro intermediadas por um jornalista na redação” (MELO, 2006, p. 32). É no período de jornalista que, provavelmente, ele entra para o Partido Comunista, então na clandestinidade. O futuro roteirista afirma ter se decepcionado com os dirigentes do partido, mas guardado sua visão de mundo (AZEVEDO, 1969), que fica patente na única experiência cinematográfica de Alinor antes da Atlântida: o curta *Cais em revista*, que fizera com

militares, todos irmãos de minha mãe, a quem eu considerava culpados por essa separação de meus pais, eu os cortei de minha vida”. (AZEVEDO, 1969 – depoimento verbal).

seus amigos Poluz Vitorino Coelho e João Tinoco, mostra o dia-a-dia dos trabalhadores das docas do porto, em consonância com os ideais comunistas. Além desse filme, em 1941 Alinor Azevedo realiza em parceria com Rui Santos um documentário sobre os negros na favela (MELO, 2006). Em 1947, após um breve momento de legalidade, o partido tem seu alvará caçado pelo Presidente Eurico Gaspar Dutra. Alinor é detido, com Anselmo Duarte, para prestar depoimentos (MELO 2006).

Ao lado de Burle, Azevedo será responsável pelos enredos da Atlântida em que Grande Otelo e outros atores negros, como Agnaldo Camargo, têm relevância, como *Moleque Tião* e *Também somos irmãos*. Se Azevedo é tão importante quanto Burle na elevação do “folclore afro-brasileiro” no cinema da Atlântida, ele entretanto não escreveu artigos autorais em que pudesse expressar ideias próprias, verificáveis apenas por meio de seus roteiros, que discuto mais adiante²⁷⁵.

Moacyr Fenelon, lapidando as vozes do rádio e do cinema:

Moacyr Fenelon cumpre um papel importante na Atlântida, pois possui experiência com cinema e conhecimentos técnicos. Com ampla circulação pelos meios de entretenimento carioca, também encontra formas alternativas de representar o Brasil, que influenciarão o projeto inicial da empresa.

Nascido em 1903, na atual Patrocínio do Murié, Minas Gerais, Moacyr é registrado como filho ilegítimo do professor de matemática Álvaro Fenelon de Miranda Henriques e de Ida Gremy Mavet, uma francesa que já tinha família constituída em seu país de origem. Seu pai era figura de destaque nos meios educacionais e culturais da cidade, detentor de uma concessão para abrir o Colégio Instituto Philomático Mineiro. Apesar disso, acaba mudando para a capital fluminense, com a intensificação dos olhares oblíquos que recebia por seu matrimônio irregular e por seu filho bastardo (BARRO, 2001). No Rio, Álvaro Fenelon se torna diretor da Escola Pestalozzi, uma importante instituição de ensino carioca. Ele morre durante a adolescência de Moacyr e a mãe, pouco tempo depois. Órfão, Moacyr Fenelon passa a ser educado pela madrinha (id, *ibid.*).

Sem capital econômico e social equiparável a Adhemar Gonzaga e Burle, Fenelon inicia sua carreira como técnico de som autodidata. No final da década de 1920,

²⁷⁵ Para uma análise detalhada dos roteiros de Azevedo, ver Melo (2006).

começa a trabalhar na sucursal norte-americana da gravadora *Columbia*, após um suposto curso de eletrônica nos Estados Unidos²⁷⁶. Fixando residência em São Paulo, ele se destaca na instalação de rádios e, com a chegada do sistema vitafone ao Brasil (sonorização de filmes a partir de discos), o técnico se aproxima do cinema, adaptando salas de exibição para o sistema sonoro. Ao lado dessas atividades, grava discos de diversos cantores populares, como Noel Rosa, Vicente Celestino e Elza Cabral, entre outros.

É a partir dessa experiência que ele sonoriza *Acabaram-se os otários* (BARROS, 1929), o primeiro filme falado do Brasil, e inicia sua trajetória no cinema, que passa pelas principais produções do período, na Cinédia, Waldow Filmes e Sonofilmes. Com Wallace Downey, o supervisor norte-americano da *Columbia* no Brasil, ele produz *Coisas nossas* (DOWNEY, 1931) – fita que intercala números musicais com esquetes cômicas (BARRO, 1996). Em São Paulo, filma um documentário sobre o Movimento Constitucionalista. Logo, muda para o Rio, escalado para trabalhar em *Estudantes* (1935)²⁷⁷ – musical com as irmãs Carmen e Aurora Miranda, César Ladeira e Mesquitinha, produzido por Downey, em parceria com a *Cinédia*. No ano seguinte, a parceria Waldow-Cinédia, lança *Alô, Alô Carnaval*, que conta com Fenelon como técnico de som.

No Rio, ele continua trabalhando ao lado de Downey e, em 1936, os dois fundam a *Sonofilmes*, com equipamentos tão bons quanto os da *Cinédia*, adquiridos pelo produtor norte-americano nos Estados Unidos (BARRO, 1996). A nova companhia, como comentado, se dedica a filmes com teor mais popular, baseados no teatro social brasileiro de Joracy Camargo, como *Bombonzinho* (CAMARGO, 1932); *Bobo do rei* (MESQUITINHA, 1932) e *Anastácio* (BARRO, J., 1939). O dramaturgo, conforme Barro, exerceu um papel importante para a orientação dos filmes desse estúdio e a formação das opiniões de Fenelon. O primeiro dos longas citados teve a direção de Camargo; os dois últimos foram baseadas em peças teatrais de sua autoria²⁷⁸.

²⁷⁶ Fato não confirmado por seu biógrafo (BARRO, 2001), que não encontrou nenhum documento referente a estada do cineasta nos EUA.

²⁷⁷ Conforme Barro, Downey não estava satisfeito com a parceria com a Byington Company, que financiara seu filme, uma vez que tal empresa juntou seus esforços para fazer propaganda anti-getulista. Sendo assim, ele se muda para o Rio de Janeiro, estabelecendo parceria com a Cinédia, que não só tinha uma estrutura melhor do que a Byington, como também estava empenhada em produzir musicais, lançando em 1933 *A voz do carnaval*.

²⁷⁸ Convém lembrar que as peças de Joracy *O bobo do rei* e *Deus lhe pague*, ambas encomendadas por Procópio Ferreira, são consideradas o marco inicial do teatro social brasileiro. Tãmanha foi a repercussão da primeira peça que, em 1932, ela recebeu o prêmio de teatro da Academia Brasileira de Letras.

Fenelon participa de todos, como técnico de som, produtor e montador e, já em seu primeiro filme, *O simpático Jeremias* (1940), segue de certo modo o modelo de Joracy Camargo. Entretanto, tal como a Cinédia, a Sonofilmes também seguirá a fórmula dos musicais carnavalescos para custear novas produções. Sob a direção de Ruy Costa, destacam-se *Noites cariocas* (1935); *Banana da terra* (1939); *Laranja da China* (1940); e *Céu Azul* (1940), o primeiro e os dois últimos com Grande Otelo, já analisados aqui.

Além de sua atividade como sonorizador de filmes, em 1938, Moacyr Fenelon cria o Sindicato dos Técnicos de Cinema. Conforme comenta Arthur Autran, em seu discurso de fundação ele “atribui à falta de união o fato de as lutas dos técnicos não alcançarem maiores resultados” (AUTRAN, 2004, p. 18). Escreve Autran:

entende-se que a importância deste tipo de entidade reside na possibilidade de por meio da união desenvolver o cinema nacional. [...] No editorial do boletim do sindicato, provavelmente também escrito pelo seu diretor responsável Moacyr Fenelon, argumenta-se que o periódico deveria investigar os motivos “que dificultam, anulam mesmo a indústria cinematográfica no Brasil”, devido a isso ele não pretendia ser mero divulgador da “cultura profissional compreendida rigorosamente na técnica”. Aliás, no discurso de fundação do sindicato, Fenelon afirma que a técnica seria “universal” e “standard”, o que caracterizaria como “uma só” sem nenhuma diferença quer entre várias empresas produtoras quer entre vários países (AUTRAN 2004, 18).

O Sindicato dos Técnicos de Cinema, de acordo com Autran, não tinha como objetivo reivindicar melhores condições de trabalho ou salários. Pelo contrário, a agremiação se unia à Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros (ACPB), presidida por Adhemar Gonzaga, com vistas a colaborar com o desenvolvimento da indústria do cinema no Brasil. Embora partilhassem de objetivos comuns, penso que a criação de um sindicato de técnicos manifestava também a necessidade de criar espaços não supridos pela ACPB para que profissionais como Fenelon pudessem vocalizar suas opiniões e reivindicar seu lugar na construção de um campo cinematográfico sólido.

Após o incêndio da Sonofilmes, em novembro de 1940, a parceria com Wallace Downey se desfaz. Com efeito, a situação financeira da empresa já não estava tão boa, embora tivesse ganhado fôlego com as primeiras dublagens no Brasil de *Branca de neve e os sete anões* (1938) e *Pinocchio* (1939), feitas a pedido de Walt Disney (BARRO, 1996). *Céu Azul*, filme em processo de realização no período, teve que ser feito às pressas na *Brasil Vita Filmes*, mas sem conseguir o sucesso desejado – apesar da presença de Grande Otelo. Devido aos contratemplos, Fenelon vai trabalhar

num programa de rádio financiado pela marca *Toddy* e no mercado de discos, enquanto nutre o desejo de fundar outro estúdio cinematográfico.

O técnico também não via grandes possibilidades de incorporar-se às equipes das duas empresas de cinema do Rio de Janeiro com as quais mantinha contato, pois a Cinédia tinha paralisado suas produções e a Brasil Vita Filmes dedicava todos os seus esforços no filme *Inconfidência Mineira*. De fato, o panorama do cinema brasileiro no início dos anos 1940 era desalentador (AUGUSTO, 2005), até porque as importações de películas virgens e outros equipamentos fílmicos tornavam-se problemáticas com o início da Segunda Guerra Mundial. Num simpósio de cinema em 1941, Fenelon protestava:

Em todo o Brasil temos uma única máquina de filmar moderna, só um aparelho de som de reputada fábrica americana, um só copiador de eficiência completa e uma máquina de revelação contínua – uma somente. O resto são cacarecos. Verdadeiros ferros-velhos, amarrados com barbante e esparadrapo. (AUGUSTO 2005, 103)

Interessante notar que ele culparia os musicais carnavalescos, que até então ajudara a produzir, pela falta de respeito e incentivo que sofria o cinema brasileiro. Segundo Fenelon, esses filmes eram marcados por

Assuntos ralos, incolores e insípidos. Sei por isso mesmo que no Brasil o cinema só poderá ser levado a sério quando trabalhar os assuntos sérios. [...] Posso afiançar sem ousadia, que o grande *cameraman* Sol Polito não chegaria a dar-nos 60% de sua fotografia se o convidássemos para realizar *Alô, Alô macacada*. Aquele cais de *A longa viagem de volta* [*The long voyage home*, de John Ford, 1940], Gregg Toland não o apresentaria assim, se nele passeasse um casalzinho romântico, trocando gracinhas um com outro. Com lero-lero e maionese, o cinema, seja onde for, não poderá contar com verdadeiros colaboradores (idem, ibidem, p. 103).

Nota-se que o paradigma do técnico não eram os musicais de Busby Berkeley e Fred Astaire, mas filmes com certo teor de crítica social de John Ford, que posteriormente seria alçado a cineasta-autor pelo grupo do *Cahier du cinema* e pelo Cinema Novo. Por certo, a experiência de Fenelon na *Sonofilmes*, com Joracy Camargo, e sua amizade com Raquel de Queiroz, que ajudara na fundação do Partido Comunista de João Pessoa, explicam as posições do cineasta nesse Simpósio. E agora, não mais ligado a Downey, talvez ele sentisse mais livre para expressar as suas opiniões. Ao lado de Burle e Azevedo, Fenelon tem importância central no projeto inicial da Atlântida. Contudo, não há fontes que indiquem o apreço deste técnico de som, montador e diretor

pelo “folclore popular”, como no caso dos primeiros. Os filmes de Fenelon focam dramas familiares de personagens brancos, de classe baixa e média.

Moleque Tião e a fundação da Atlântida:

A história da Atlântida foi alvo de pesquisas de diferentes autores (BASTOS, 2001; AUGUSTO, 2005; BARRO, 2001 e 2007). O que interessa na presente análise é perceber como as mudanças no jogo de forças no campo cinematográfico brasileiro significam aberturas e restrições para a trajetória de Grande Otelo e como ele imprime sua performance nos filmes dessa produtora.

Pouco se sabe como surgiu a ideia de fundar a *Atlântida*. Barro (2001) e Augusto (2005) a atribuem ao encontro entre Fenelon e Alinor Azevedo. Ao que tudo indica, este último teria tido a ideia de “democratizar uma produtora através da venda de títulos” (BARRO, 2007), única forma para ambos de arrecadarem o mínimo de capital para construir um estúdio. Já nessa intenção, como argumenta Autran (2004), havia um projeto de cinema sem as pretensões da Cinédia, com um olhar mais realista diante das dificuldades de tal empreendimento no Brasil. Não era para menos: Fenelon havia assistido de perto a crise da Cinédia e a derrocada da Sonofilmes. Junto com Alinor, eles se unem a José Carlos Burle e seu irmão, Paulo, que darão novos rumos à fundação da empresa.

Vindo de uma família abastada e partícipes de redes de relação privilegiadas da elite carioca, os Burles não encontram dificuldades para vender os títulos. Eles conseguem fundar a *Atlântida* com um capital inicial de um milhão de cruzeiros, tendo como acionistas personagens que ganhavam proeminência na época: Raquel de Queiroz, Candido Portinari, conde Pereira de Carneiro e maestro Eleazar de Carvalho²⁷⁹, entre outros. Não se sabe até que ponto os acionistas interferem nos rumos da empresa, visto que apenas Raquel de Queiroz e o conde parecem ter tido uma participação mais duradoura.

A configuração da empresa é a seguinte: “Paulo Burle, presidente, José Carlos, diretor-secretário, Fenelon, diretor-superintendente e Charles Messin Browne, primo

²⁷⁹ Trata-se de um dos maiores regentes da música erudita no Brasil. Nessa época, já havia tocado na *American Jazz*, com Almirante, Donga e Pixinguinha, e composto a ópera *Descobrimento do Brasil*. Em 1946, vai para os Estados Unidos com a ajuda do Ministro João Alberto, onde ganhará renome (dados retirados no site da Fundação Eleazar de Carvalho: <http://www.eleazarfundec.org.br/index.html>). Burle escrevia sobre música erudita ao *Jornal do Brasil*, o que pode explicar uma proximidade com Eleazar.

dos Burles, tesoureiro” (BARRO, 1996, p. 97). Alinor Azevedo, por sua vez, fica no cargo de roteirista dos filmes, de modo que, ao menos no papel, a empresa era reduto dos Burles. No dia 16 de setembro de 1941, a *Atlântida* é inaugurada na Avenida Rio Branco, e apesar de outrora os fundadores terem sido críticos do Estado Novo, as boas relações com o aparelho de Estado se refletem na presença de Lourival Fontes, na época diretor-geral do DIP, na festa de lançamento. No primeiro manifesto de fundação, o grupo exaltava a necessidade de produzir cinema sério, para a consolidação da sétima arte no Brasil:

Evidentemente, necessária se torna a seleção de produção independente, para que se não inutilize com assuntos ridículos e prosaicos um perfeito trabalho técnico de estúdio e garantido pela organização. Assim, não chegarão ao público, por nosso intermédio, os maus trabalhos daqueles que se desculparam com a falsa e derrotista alegação de que o povo não aceitaria coisa séria, melhor cuidada. Este erro pré-consciente, tão próximo da displicência [...]; não terá a nossa colaboração (Apud BARRO, op. cit., p. 88.).

Esse discurso vai ao encontro da posição de Fenelon citada acima e também fornece pistas para compreender as concepções dos irmãos José Carlos e Paulo Burle, Alinor Azevedo e dos acionistas da *Atlântida* a respeito do cinema brasileiro de seu tempo. É perceptível a intenção dos fundadores de realizar um cinema “sério” e de qualidade e de se diferenciar dos musicais carnavalescos que faziam sucesso na época. Porém, o sonho corre alto, pois a *Atlântida* nem estúdio têm ainda.

Um certo otimismo, porém, é possível. Fenelon, por exemplo, se mostra entusiasmado com os estímulos de Vargas ao cinema nacional, após a aprovação do Decreto nº 1.948, pouco antes da fundação da *Atlântida*. A norma prescreve a exibição compulsória de um filme nacional de longa metragem de qualquer gênero por ano, em cada sala de cinema e afirma a possibilidade de realizar cinejornais com incentivos do governo. Como é sabido, a *Atlântida* produziu uma série de programas de notícias, que ajudariam a financiar os longas de ficção. Um apoio crucial ao empreendimento foi dado pelo Conde Pereira Carneiro, que cedeu um espaço no jornal para a sede do estúdio. Pouco tempo depois, a *Atlântida* foi construída em um “terreno baldio na rua Visconde do Rio Branco” (AUGUSTO, 1989, p. 105). Para lá, foram levados os equipamentos de segunda mão que Fenelon encontrou em suas viagens ao sul do Brasil e à Argentina.

Como primeiro longa metragem, Alinor Azevedo sugere realizar um filme a partir de vários episódios – o já mencionado *Tumulto*. A história seria baseada em

contos que narrassem o dia-a-dia tipicamente carioca, escritos por cronistas de jornais. A produção não chegou a ser ensaiada. Outras adaptações do romance de Jorge Amado²⁸⁰, *Capitães de Areia*, e de *O Quinze*, de Raquel de Queiroz, também haviam sido canceladas. O argumento para arquivar tais projetos contradizia o discurso inicial da empresa: alegou-se que esse tipo de filme era “um tanto pesado para o público brasileiro” (BURLE *apud* AUGUSTO, 1989, p. 106). Em depoimento, José Carlos Burle comenta que o roteiro não foi aceito pela censura, pois continha uma cena de macumba (BARRO, 2007). Sérgio Augusto tem uma outra versão. Para ele, a Atlântida já passava por apuros e a situação era precária:

A maior parte do capital disponível fora consumida na arrumação do estúdio, todo forrado de flanela para isolar os sons da rua. Pelo visto, sem muito êxito. [...] o pessoal da Atlântida tinha de pedir silêncio à vizinhança quando filmava durante o dia e, ainda por cima, mantinham um sinaleiro no telhado do estúdio para avisar quando da passagem de algum avião sobre o centro da cidade (AUGUSTO 2005, p. 106).

Diante das dificuldades, Alinor, José Carlos e Fenelon resolvem escrever um roteiro sobre a vida de Grande Otelo – que resulta no filme *Moleque Tião*, lançado em 1943. A partir desse ator, eles poderiam unir temas com os quais Alinor, Burle e Fenelon se simpatizavam: o gênero realista caía como uma luva para mostrar a origem pobre de Otelo em Minas e os dilemas pessoais de um menino negro adotado por uma família de brancos; ao mesmo tempo, as sequências do sucesso do ator nos teatros e cassinos permitia explorar uma estética popular. Tudo isso, a partir de um intérprete que se tornava bilheteria garantida nos filmes, recebendo críticas favoráveis em diferentes jornais. Alinor, em depoimento ao MIS/RJ (1969), citaria a entrevista de Otelo para a *Revista Diretrizes* e o filme *João Ninguém*, mencionado outrora, como inspiradores do longa *Moleque Tião* (CABRAL, 2007). De fato, tal reportagem sobre o ator no semanário seguia a estrutura de um roteiro que pode ter servido de base para o filme. Alinor inclui no longa um dos episódios de *Canção no beco*, outro roteiro que acalentava filmar, mas que jamais veio a lume (MELO, 2006). Além disso, Grande Otelo participou ativamente da composição de *Moleque Tião*, fornecendo informações

²⁸⁰ Jorge Amado na época mantinha laços com Carmen Santos, dona da *Brasil Vita Filmes*, que tentará adaptar *Cacau* para o cinema. Em 1947, quando foi deputado pelo PC, ele formularia um projeto de lei para o cinema brasileiro, progressista e nacionalista, que colocava maior apoio aos produtores, não só em número de representantes, mas também excluindo do conselho os importadores e distribuidores estrangeiros (SIMIS, 1996).

sobre sua vida e ideias para o filme, que foram incorporadas por Alinor Azevedo e Nelson Schultz, responsável pela decupagem do roteiro.

Com *Moleque Tião* algo inédito ocorria no campo cinematográfico: um estúdio decidia inaugurar sua produção de longas-metragens com drama familiar que tinha um negro como ator e personagem principal. Grande Otelo, de artista marginal na Cinédia e secundário na Sonofilmes, passava a protagonista na empresa, que mal tinha começado. No entanto, se os fundadores da Atlântida revelavam uma posição “radical” (CANDIDO, 1990), os empresários procurados para patrocinar o filme alegavam que investir no cinema brasileiro era muito arriscado, especialmente quando se tratava de um enredo sobre um “pretinho” – nos termos empregados por Luiz Severiano Ribeiro. Alguns anos mais tarde, o filho deste proprietário de extensa rede de salas de exibição, de mesmo nome que o pai, compraria as ações da *Atlântida*. Antes disso, no entanto, a recusa dos patrocinadores em financiar *Moleque Tião* aponta para uma certa “lógica simbólica que organiza a demanda”, somada a uma “razão prática” (SAHLINS, 2003)²⁸¹: assim, o cinema brasileiro e a aposta num filme sobre um personagem negro se tornavam signos de um investimento de risco, ainda mais se levadas em conta as críticas recentes que *It's All True*, de Orson Welles recebera no Brasil.

O financiamento só foi obtido em abril de 1943, graças à recém-criada Cooperativa Cinematográfica Brasileira, formada por Afonso Campiglia, Alexandre Wulfes e Souza Barros, entre outros (BARRO, 2007). A existência da cooperativa revela formas alternativas que se criam nesse período para concretizar uma produção cinematográfica distanciada do padrão industrial aos moldes de Hollywood que se tornara regra na Cinédia, Sonofilmes e Brasil Vita Filmes. O caminho inicialmente percorrido pela Atlântida, como defende Autran, desembocou “nas propostas do cinema independente” (AUTRAN, 2004 p. 7). Fora os recursos obtidos por meio da cooperativa, José Carlos e Paulo Burle cobriram a outra metade do filme, com empréstimo bancário (MELO, 2006).

Antes do início das filmagens, a revista *A Scena Muda* e o *Jornal do Brasil* já anunciavam o longa. Como parte da política de “Boa Vizinhança”, Greg Toland e John

²⁸¹ Sahlins (2003, p. 105 et seq.) distingue as tradições de explicação das Ciências Sociais, em específico a antropológica, entre “razão prática” e “razão simbólica”. A primeira pressupõe um “Homem Econômico Universal”, baseando seu argumento “na atividade intencional dos indivíduos na persecução dos seus próprios interesses e de suas próprias satisfações”. A segunda toma “por qualidade decisiva a cultura – enquanto definidora para todo modo de vida das propriedades que o caracterizam – não o fato de essa cultura poder conformar-se a pressões materiais, mas o fato de fazê-lo de acordo com um esquema simbólico definido, que nunca é o único possível. Por isso, é a cultura que constitui utilidade”.

Ford foram prestigiar a batida da primeira claquete. Mais à frente, Burle vai para os EUA fazer um estágio em Hollywood, à convite de Toland. Na ocasião, o fotógrafo demonstra surpresa pelo filme ter sido finalizado e ainda por cima feito sucesso – afinal nem o estúdio mais modesto dos Estados Unidos utilizaria os equipamentos da Atlântida. Segundo Toland, a câmera era tão ruim que os atores mal podiam se movimentar, sem sair de foco.

José Carlos Burle resume a trama do filme²⁸², num depoimento que por seu tom e conteúdo possibilita tecer algumas interpretações sobre seu ponto de vista:

o enredo consiste na história de um negrinho do interior fascinado pela ideia de ser artista e que, tendo visto no jornal a notícia de que uma Companhia Negra de Revistas vinha obtendo sucesso no Rio, para lá se dirige pegando carona nos mais variados meios de transporte. Vai ao teatro, onde o informam que aquela noite a companhia encerra sua temporada, dissolvendo-se a seguir. Trava conhecimento com o maestro (Custódio Mesquita) para quem exhibe seus dotes artísticos, e o leva para uma pensão cuja dona (Sara Nobre) o emprega como entregador de marmitas. Dias depois, faz amizade com Zé Laranja, filho de um português que vende laranjas. O emprego é duro, mas tem certeza que seu dia chegará. Um dia, fica observando os moleques que jogam baralho num terreno baldio, quando chega a polícia. Os moleques fogem. Ele fica e vai terminar num orfanato, de onde tempos depois consegue fugir e tenta voltar inutilmente ao antigo trabalho. Ao procurar seu amigo Zé Laranja, assiste ao atropelamento do velho laranjeiro, que morre no local. Volta para o orfanato, levando desta vez o amigo, mas terminam fugindo. É quando ele reencontra o maestro, que resolve lhe dar uma chance. Chega a noite de estreia, o êxito é total. E, para sua maior alegria, o diretor do orfanato conseguira trazer sua mãe do interior para abraçá-lo (BURLE, 1982, p.10).

Na narrativa de Burle, há um certo apreço pela ideia de apadrinhamento dos negros pelos brancos, em reconhecimento a uma vulnerabilidade dos primeiros. Isso se reflete inclusive no uso do termo “negrinho” pelo diretor do filme, mas sobretudo nas ações do personagem Olavo, maestro interpretado pelo ator branco Custódio Mesquita, que leva Tião a um orfanato e o ajuda a lançá-lo na carreira artística. Conforme analisa Melo (2006), o maestro também protege Tião de Dona Zizinha (representada pela atriz branca Sarah Nobre), dona de uma pensão, que o repreende por eventuais enganos na entrega das marmitas. Outra personagem do filme, Gertrudes (interpretada por uma atriz negra anônima)²⁸³, empregada doméstica negra, acoberta Tião, que a diverte com trejeitos histriônicos. Apesar de Grande Otelo interpretar o protagonista de um

²⁸² Trata-se de mais um filme desaparecido do cinema brasileiro, não sendo possível fazer uma análise interna da obra. Recorro aos depoimentos para ter uma ideia da participação de Grande Otelo.

²⁸³ É possível saber a cor de Gertrudes pelos fotogramas. Ela era afrobrasileira, de pele escura. Mesmo na legenda das fotos, não há menção ao nome da atriz – o que revela sua posição marginal num campo cinematográfico em que apenas os intérpretes conhecidos tinham direito ao nome próprio nas legendas.

melodrama, a Atlântida ainda aposta em sua *persona* de moleque, explorando o velho arquétipo do teatro de revista e a estereotipia racial de *mulato pernóstico*. Nesse sentido, Tião é um “negrinho”, um garoto, que foge de sua família com sonho de ser artista, mas não se ajusta à rotina de entregador de marmitas. O personagem sofre percalços com a dona da pensão, a polícia e o orfanato, mas no fim, com a ajuda de pessoas de boa índole – notadamente, o maestro branco –, alcança o sucesso graças a um talento inato.

Como o próprio Burle define, Alinor Azevedo:

inspirou-se na vida de Grande Otelo, mas não se ateve à sua biografia. Utilizou-a em linhas gerais, dando ênfase a episódios verídicos de grande efeito cômico, mas acrescentou-lhe, no entanto, situações puramente fantasiosas que muito contribuíram para o enriquecimento da trama (BURLE, 1982).

De fato, ao cotejar-se a trama do filme com a entrevista concedida no semanário *Diretrizes*, há diferenças entre a rememoração de Otelo e a versão cinematográfica. O que se mantém é a correlação entre o personagem, a *persona memorialística* e o estereótipo de “moleque” que adere à figura do ator, com seu rosto arredondado e corpo pequeno.

Uma mudança com relação a filmes como *Onde estás, felicidade?*, em que o personagem está fadado a permanecer à margem devido à sua própria inabilidade e traquinagens, é que no caso de *Moleque Tião* o reconhecimento social advém de talentos próprios e da tutela de brancos bondosos, que também são ajudados por ele. O personagem-título carrega a petulância do moleque mal-criado, mas também o desamparo. Não por acaso, certos fotogramas do ator no *set* exploram ares de infantilidade, mas igualmente a compaixão.

Fig. 61 – Grande Otelo ao lado de Lourdinha Bitencourt, em cena de *Moleque Tião* em que ambos se ajuda. Fonte: *A Scena Muda*, 12/09/1944, p.24.

Fig. 62 – Foto que deu origem ao cartaz de *Moleque Tião*.

As características que compõem esse personagem também estão presentes na entrevista de Grande Otelo que embasou o filme. Por um lado, tem-se a ideia de esforço próprio e de um lance de sorte: “Sou tanto fatalista porque em muitas ocasiões de minha vida, tudo parecia contra mim. Eu lutava desesperadamente para vencer a corrente contrária, e nada adiantava. De repente acontecia qualquer coisa e... zás, eis que minha sorte mudava”. Por outro, está a traquinagem: “Desde de criança fui saliente. Fazia as minhas macacaquices. O pessoal achava graça. E eu confesso, procurava tirar partido das minhas habilidades”. Para finalizar, a entrevista introduz a ideia de tutela: “Que gente boa aquela! Vinha para ser empregado da cozinha e passava de repente a queridinho da família. Meus novos tutores foram bondosos para comigo”.

O que torna a equação entre *personas* e estereótipo mais complexa é que ela não se resume aos desígnios do diretor, do roteirista e dos entrevistadores, mas parte de uma construção elaborada pelo próprio Grande Otelo. O que parece ter lugar é um jogo de olhares imbricado, com certas expectativas que se encaixam, umas nas outras. Na composição final, olhares brancos paternais reconhecem, no itinerário de Grande Otelo, uma história que discutia a possibilidade de integração do negro à sociedade brasileira, por meio da tutela dos brancos. Ao mesmo tempo, Grande Otelo potencializa através da performance determinados elementos de sua biografia, posicionando-se em enquadramentos que, ao mesmo tempo, lhe angariavam visibilidade e preservavam em local seguro a perspectiva da branquitude de seus interlocutores. O ator vestia assim uma espécie de “pele simbólica”, que ora lhe parecia a única disponível para que alguém como ele pudesse conseguir a visibilidade almejada campo cinematográfico, ora se tornava pesada demais para suportar – sensação esta que cresceu ao longo do tempo.

De todo modo, o filme conservou uma verve “radical”, para utilizar o conceito de Antonio Candido (1990), em comparação com as produções da Cinédia e da Sonofilmes, na medida em que permitiu avançar de uma distribuição desigual de papéis destinados aos intérpretes negros, para uma distribuição mais equitativa. É digno de nota, a esse respeito, que além de Tião, há ainda Gertrudes como personagem negra. Esta perfaz representação oposta à do protagonista: é mulher negra correta e trabalhadora, mas que permanece toda a trama na mesma posição, enquanto ele consegue os louros do sucesso.

Ainda assim, o fato de os demais personagens serem todos brancos indica distância com relação a *It's all true*, de Orson Welles, cujo objetivo era recobrir todo o espaço fílmico com personagens negros. Logo, *Moleque Tião* expressa não apenas os limites do realismo cinematográfico almejado na época, como já foi apontado por Melo (2006), mas também as balizas que circunscreviam o lugar do ator afro-brasileiro no cinema brasileiro daquele tempo.

O filme foi lançado no Cine Vitória, “(Sala importante do centro da cidade) onde só os negros tinham acesso” (NEVES, 1968, p.81) e depois passou para outros cinemas. O dado é mais um indício de que havia espaços no Brasil que seguiam o modelo das salas de cinema segregadas dos Estados Unidos. Como lembra Alinor Azevedo, apesar de membros do DIP terem sido convidados para as filmagens de *Moleque Tião*, os anúncios dos filmes foram colados por cima dos cartazes do governo Vargas, como uma forma de crítica ao Estado Novo (AZEVEDO, 1969).

Desbancando o prognóstico dos patrocinadores que se recusaram a investir no filme, *Moleque Tião* foi bem recebido pela crítica e um sucesso de público²⁸⁴. Por parte da crítica, os aspectos mais elogiados foram a tentativa de realizar cinema sério, diferente dos musicais carnavalescos. Os críticos também destacavam a interpretação humorística e comovente de Grande Otelo. Segundo Melo, um cronista, sob o pseudônimo de AB, dedica loas até nos créditos do filme, num texto que sugere sua estética realista: “lê-se um ‘Moleque Tião’ escrito a carvão num muro qualquer, imagem eloquente que traz em si toda a poesia das ruas brasileiras” (AB, pseudônimo, apud MELO, 2006 p. 83). *O Estado de S. Paulo* via como ponto alto do filme cenas gravadas fora do estúdio: “muitas cenas foram rodadas ‘in loco’, evidentemente, o que se observa também em produções estrangeiras. E os cenários [...] são de um realismo altamente expressivo: a sala da pensão carioca que, com ou sem artistas, não dispensa uma Ceia na parede” (14/10/1943 apud MELO, p. 84). A revista *Fon Fon* elogia a aparição de tipos populares na cena da morte do vendedor de laranjas:

O diretor soube aproveitar o acidente e tirou do mesmo o maior e mais belo efeito fílmico. Quando o automóvel vai sobre a carrocinha das laranjas e mata o vendedor ambulante, populares e crianças afluem para ver o desastre. A objetiva despreza a vítima que não aparece, e, no meio do semicírculo feito pelos circunstantes que deploram o triste acontecimento, o Moleque Tião abraça afetosamente o menino órfão, enquanto, no espaço, num ângulo em direção ao infinito, o varal da carrocinha vai-se erguendo, vai-se erguendo, até formar uma grande cruz no céu (9/10/1943 apud Melo, 2006, p. 84)

Em comparação com a crítica realizada durante as filmagens de *It's all true*, o cronista de *Fon Fon* destaca o valor de mostrar as mazelas dos despossuídos segundo um viés realista – leia-se, anti-pitoresco. Com opinião similar, *A Scena Muda* publicaria crítica de Jayme Faria Rocha:

Nada de imitar... brasileiro cem por cento, porque paisagística local, ambiente nosso (sem *caipiradas*, *sambadas*, *macumbadas*)... mas tudo fotogênico, simplesmente isto: FOTOGÊNICO e pronto!... O cinema brasileiro passará das tristíssimas experiências, para a clara realidade da qual Moleque Tião, inegavelmente, nos dá a melhor das amostras neste mil novecentos e quarenta-e-três (*A Scena Muda*, 5/10/1943, p. 28).

O problema, como deixava claro o cronista, são as “caipiradas, sambadas, macumbadas” – numa clara visão contrária às manifestações afro-brasileiras e

²⁸⁴ No semanário *Cine Revista*, a cotação era medida pela renda das bilheterias. *Moleque Tião* recebeu nota três de uma escala de 1 a 5: 1 = fraca, 2 = regular, 3 = boa, 4 = ótima e 5 = recorde. No mês de exibição de *Moleque Tião*, somente *Tarzan, o vingador* recebeu nota 4 (BARRO, 2007, p.125).

preconceituosa. É curioso, entretanto, que o mesmo cronista refratário à cópia do estrangeiro elogiou a atuação e as expressões “notáveis” de Grande Otelo, sobretudo por meio da comparação com um intérprete norte-americano, cômico e de baixa estatura: “é um Mickey Rooney, negro [...]”, dizia.

Salomão Scliar, da *Folha da Manhã*, também confere um atestado de nacionalidade ao filme, que em sua opinião era “o primeiro passo para um cinema verdadeiramente brasileiro” (apud MELO, 2006). Além das cenas *in loco* e dos tipos representados na película, os diálogos também são elogiados pelos críticos: um palavreado “sintético e expressivo” (apud MELO, 2006) era lembrado por Mário Nunes, crítico que seguira Otelo desde a época da Companhia Negra de Revistas; AB diz ser “adequado, de flagrante precisão” (idem, *ibidem*). Já Hugo Barcelos, de *A noite*, considera que: “a história nada tem de interessante mas *Moleque Tião* faz rir quando emprega as ‘piadas’ e a ‘gíria’, tão a grado do povo” (*A noite*, 19/09/1943 p. 5.). Um crítico da *Folha da Noite* também tece loas às falas dos personagens:

O principal mérito da história [...] está nos diálogos. Ao contrário do que aconteceu em outros filmes, aqui os intérpretes falam a linguagem que correntemente usamos. E os moleques falam mesmo a língua cheia de gíria que usam os moleques do Rio. Sente-se, pois, uma naturalidade de dicção que não é nada comum nas nossas produções, onde via de regra os galãs e estrelas falam uma coisa que se distancia muito da língua que usamos (apud Melo, 2006, p. 87).

Os diálogos mais próximos da linguagem falada no dia a dia serão posteriormente vistos como uma contribuição importante dos filmes da Atlântida por críticos, historiadores e cineastas como Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Paulo Emílio Salles Gomes. Como sugere Melo (op. cit.) a partir de depoimentos de Alinor Azevedo, Grande Otelo teria contribuído vivamente para a adoção do linguajar cotidiano na fita. Como vimos, essa era também uma preocupação de Burle em seus artigos no *Jornal do Brasil*. Até Pedro Lima, que no início da década de 1930 era contrário à presença de negros no cinema brasileiro, reconhece a importância da performance de Grande Otelo: “a atuação de Grande Otelo, o único no filme que vai quase bem, e que é dono absoluto do sucesso que *Moleque Tião* possa ter. Desta vez, apesar de ainda não se sentir à vontade, o negrinho artista mostra que pode ser aproveitado com êxito, e não fracassou” (LIMA, 22/09/1943).

Os demais intérpretes, na opinião do crítico, são teatrais demais; os números musicais do epílogo, dispensáveis. Lima concluiria: “Recomendamos *Moleque Tião*,

não propriamente como filme à altura do que devemos esperar do Cinema Brasileiro, mesmo com nossos recursos atuais, mas como um esforço sério de se fazer alguma coisa”. Vinicius de Moraes, antes mesmo de ver o filme, louva Grande Otelo, citando as opiniões de Orson Welles sobre o ator:

Quando Orson Welles filmava as cenas do morro do seu filme brasileiro, tive a oportunidade de conversar com ele sobre Grande Otelo. Orson Welles o achava não o maior ator brasileiro, mas o maior ator da América do Sul. Não o dizia gratuitamente, tampouco. Um dia me explicou longamente o temperamento artístico desse pretinho tão genuíno, que nem os sofisticados sambas pseudopatrióticos, nem o contato diário com os piores cantores e autores de cassinos, conseguiu estragar. Dizia-me haver nele um trágico de primeira qualidade e lamentava não poder exercitá-lo melhor nesse sentido. [...] Otelo tem essa naturalidade rara do grande ator, e o que me espanta é ser tão modesto. Trata-se uma peça rara. [...] É uma pessoa especialmente rica como criatura humana, de um formidável patético e com uma extraordinária capacidade de ternura, que se esconde sob uma certa ironia e verve. Um ‘boa-praça’[...] (MORAES, , 2001, p. 263).

O crítico sintetiza uma espécie de *persona cinematográfica* almejada por Orson Welles (e por ele próprio) para Grande Otelo: “um formidável patético e com uma extraordinária capacidade de ternura, que se esconde sob uma certa ironia e verve”. A palavra patético, em sua etimologia, advém de *pathos*: pessoa “que estimula sentimento de piedade ou a tristeza; poder de tocar o sentimento da melancolia ou da ternura” (HOUAISS, 2012). Ao mesmo tempo, significa “inoportuno”.

Após assistir a *Moleque Tião*, Vinicius de Moraes se decepciona. Não com Grande Otelo (“foi o que de melhor encontrei no filme”), mas com a falta de ritmo e conhecimento da linguagem cinematográfica do diretor. Ele critica a atuação teatral dos demais intérpretes e, para a surpresa de Burle, a influência estrangeira nas canções da película, “(miseravelmente influenciada pelo tipo de orquestração americana) que se põe a celebrar, num ritmo entre samba e Fox, as belezas naturais do Brasil desde o Oiapoque ao Chuí”. Vinicius, que ainda não era conhecido como letrista, se refere ao novo final de *Brasil, coração de minha gente*, que Burle alterou especialmente para o filme²⁸⁵.

Moleque Tião constitui desse modo o primeiro filme (tendo-se em vista que *It's All True* jamais foi lançado) a mostrar uma *persona cinematográfica* alargada de Grande Otelo, abrindo espaço para a capacidade cômica e dramática do ator, definido por Vinicius como “um formidável patético (...) que se esconde por traz de ironia e

²⁸⁵ Brasil, Brasil do Oiapoque ao Chuí/Somos a mesma bandeira/Todo uma raça altaneira/Trabalha e luta por ti/Brasil, Brasil. (BURLE, 1979).

graça”. O filme também marca o papel de Otelo na Atlântida como colaborador: além de fornecer seu próprio itinerário como matéria-prima do roteiro, aporta um linguajar original, com piadas, gírias e termos do cotidiano carioca.

Com o sucesso de estreia, a empresa foi encorajada a seguir em frente. Mas o êxito durou pouco. O próximo filme da produtora, *É proibido sonhar* (1943), tinha direção de Fenelon e pretensões mais sérias. O longa, aclamado pela crítica “como o melhor celuloide nacional até então produzido” (*A Scena Muda* 13/03/1945), foi entretanto “um fracasso [...] comercial” (AUGUSTO, 1989, p. 107). Logo, a parceria com a Cooperativa Nacional de Filmes é desmanchada. Diante dos prejuízos, a Atlântida decide produzir um musical para garantir as produções mais “sérias” no futuro. Como Burle e Fenelon se recusavam, naquele momento, a assinar uma chanchada, eles contratam o cineasta Ruy Costa, que já havia dirigido *Grande Otelo* em musicais da Sonofilmes. Na Atlântida, Costa dirige parte da chanchada *Tristezas não pagam dívidas* (BURLE, 1944)²⁸⁶, mas desiste após um desentendimento com Fenelon. Burle termina assumindo a direção – e assina o filme como diretor, no final.

O filme contava com as presenças de Grande Otelo e Oscarito, além de Ítala Ferreira e Jaime Costa, que eram artistas brancos de sucesso no teatro de revistas. O enredo narrava a história de dois viúvos que se conhecem no enterro dos respectivos parceiros, na véspera do carnaval. Em meio à folia, eles retornam aos sabores da juventude. O personagem de Grande Otelo restringe sua participação a uma cena carnavalesca, como ocorria nos filmes da Cinédia. Ele é o quarto ator a ser creditado no cartaz, depois de Jaime Costa, Ítala Ferreira e Oscarito.

Contudo, o tipo personificado por Otelo se distancia do moleque pernóstico e patético, e ganha ares de autoridade: ele encarna o diretor da “gafieira modelo”, inspirada no Elite Clube, uma casa frequentada majoritariamente por afro-brasileiros na Praça da República. Segundo Moura, Grande Otelo não apenas redigiu a cena, como dirigiu a composição dos cenários e as filmagens. É significativa a descrição feita por um crítico da época sobre essa sequência. Benevides (Oscarito), o viúvo, resolve levar Marieta (Ítala Ferreira), a viúva, à gafieira:

Levou-a à “Gafieira Modelo”, sob a direção do endiabrado Grande Otelo, que estava com o regulamento debaixo do braço e dizia aos ‘parceiros’ que

²⁸⁶ Não foi encontrado o filme nos arquivos da Atlântida e da Cinemateca Brasileira. De acordo com Moura (1996), Grande Otelo possuía uma cópia da película, de 16mm. Novamente, recorro à crítica da época e das lembranças das pessoas que viram o filme para a análise.

procuravam ‘avançar’ muito se quisessem fazer patifaria fossem para os bailes ‘granfinos’, porque ali tudo era família. Só não havia regulamento para um grandalhão ‘colored’ que dançava com uma mulatinha que apenas lhe alcançava a cintura. O diretor da casa conhecia Benevides e o recebeu efusivamente e, ao saber que a senhora que o acompanhava desejava aprender a dançar com ele, ficou muito alegre; mandou executar números especiais, e ele mesmo cantou uma composição popular com uma ‘turma’ que *falava do ‘pixaim’ dos outros* (*A Scena Muda*, 1/2/1944, p. 33 e 34, grifos meus).

Moura fornece mais elementos para analisamos a participação do ator no filme:

Otelo abria a cena com um espagete (*spacato*) malabarístico [...] e enquanto conduzia a narrativa com humor ia revelando o ambiente, como um cômico mestre-sala com o célebre livrinho de regras de salão na mão, duplamente narrador. Ele mostra a gafeira ao casal de fora enquanto o cantor Blecaute se apresenta frente à orquestra, numa cena entremeadada de *gags*: recebendo uma facada de um sujeito; emprestando dinheiro com um ar contrafeito; dando uma lição de moral num casal de bailarinos; olhando contrafeito um sujeito dançando sozinho e consultando o livrinho que nada diz a respeito, para depois perceber que ele está com uma minúscula parceira. (MOURA, 1996, p. 49).

As descrições fornecem visões diferentes e complementares sobre uma mesma sequência. Por um lado, a experiência da viúva branca e de classe média na gafeira transforma a personagem de sisuda e recatada para “ligeira, borboleteante, fluida, lépida, adolescente!” como diz a própria. Nesse sentido, o contato com o ambiente majoritariamente negro lhe restaura a juventude perdida com o casamento, seguindo tropos da branquitude. Por outro, o personagem de Grande Otelo visa mostrar justamente o contrário para o casal branco: que aquele baile é um ambiente “familiar”, sem “patifaria”, contradizendo as visões correntes da gafeira, cuja origem etimológica é a palavra “gafe”. Contudo, um olhar reprovador e insinuações à malandragem dominam a cena, seja nos golpes de navalha de um sujeito, nos empréstimos suspeitos ou nos casais atiçados.

De todo modo, agora Grande Otelo não é mais o “larápio”, o moleque “pernóstico” ou “patético” de *Laranja da China*, *Onde estás, felicidade?* e *Moleque Tião*, mas uma figura que impõe respeito, com certa dose de humor, ordem e autoridade ao lugar. Como elogiaria um crítico da época, o ator “está notável compondo um tipo diferente daqueles em que o temos visto em outros filmes. Ele [Grande Otelo] está estupendo na sequência da gafeira, uma das melhores da narrativa” (*A Scena Muda*, 22/02/1944, p. 4).

Outro mérito da fita é a forte presença de intérpretes afro-brasileiros, colocados no centro dos quadros: ali está Blecaute, que dança com um negro de tez clara, definida como “*colored*” pelo jornalista da *A Scena Muda*. Este termo, eufemismo que buscava retirar a carga negativa presente nas palavras “preto” e “negro”, lançando mão, paradoxalmente, de um termo em inglês corrente em Hollywood, que era usado com frequência pela imprensa brasileira para referir-se a artistas negros. Mas se aqui se tratava de um eufemismo, nos Estados Unidos a mesma palavra era a marca da segregação racial, utilizada nas placas, nos assentos de ônibus, nos bebedouros e em todo local onde era permitida a presença dos negros, em contraposição ao proibitivo “*White only*”²⁸⁷. De todo modo, a correlação buscava um diálogo intra-campos entre o cinema brasileiro e o americano, apostando na aproximação entre modos de percepção dos negros e não no distanciamento.

Chama atenção o modo como o articulista citado descreve a música de Grande Otelo: “ele mesmo cantou uma composição popular com uma ‘turma’ que *falava do ‘pixaim’ dos outros*”. O registro induz a pensar que os próprios negros zombam de seus marcadores raciais, como a textura do cabelo, o que justificaria comentários similares de qualquer um. Trata-se de uma lógica perversa, presente em filmes e críticas da época, como *Onde estás, felicidade*, e em filmes posteriores, como *A dupla do barulho*, cujo mecanismo funciona da seguinte maneira: o crítico e/ou o cineasta retrata o negro como preconceituoso²⁸⁸. Além disso, quando o excerto menciona o “grandalhão ‘*colored*’ que dançava com uma mulatinha”, sugere que o ambiente é dissimulado e que as regras só valem na aparência. Não obstante, sem acesso ao filme e à música, o interessante sobre a sequência, realizada com forte colaboração de Grande Otelo, são as ambivalências presentes: por um lado, um casal de viúvos que descobrem a diversão na gafeira; por outro, Grande Otelo, que a todo custo busca afirmar a ordem do lugar que dirige.

O filme é bem recebido pela crítica, embora se lamente a escolha de um musical carnavalesco. Quanto ao elenco, algo de novo acontece: se até então Grande Otelo era um dos únicos a despontar como um ator cinematográfico completo, livre das *gags* teatrais, em *Tristezas não pagam dívidas* Ítala Ferreira, Jaime Costa e Oscarito também recebem os mesmos elogios. O penúltimo é considerado “o primeiro ator de nosso teatro a revelar naturalidade na tela – está melhor do que nunca”. Por sua vez, Oscarito

²⁸⁷ “Colored” era um termo sem carga negativa na época. Alguns locais colocavam em suas placas os dizeres “No negroes allowed” ou “No niggers”, muito mais agressivos (ABEL, 2010).

²⁸⁸ Analisarei mais à fundo esse procedimento comum no capítulo 5.

recebe a seguinte avaliação: “[o diretor] soube também tornar cinematográfico o trabalho dos artistas, inclusive Oscarito, que nunca vimos representando tão bem. O seu trabalho é uma surpresa para quem o viu, há anos, em *Noites cariocas* e *Bombozinho*, onde fazia um velho divertido, mais muito teatral” (*A Scena muda* 22/02/1944). Com os filmes da *Atlântida*, portanto, aumenta o leque de possibilidades interpretativas desses atores, ao mesmo tempo em que decai o destaque outrora dado a Grande Otelo.

Após o sucesso do longa, Fenelon e Burle decidem que a cada dois filmes, farão um musical para segurar as contas da empresa, fora os cinejornais que também ajudam no orçamento. Em 1944, Burle produz *Romance de um mordedor*, protagonizado por Mesquitinha, sobre um homem que se finge de morto e consegue donativos para o seu enterro²⁸⁹. Fenelon dirige *Gente Honesta* (1944), baseado na peça de Amaral Gurgel²⁹⁰, que conta a história de um inocente, preso no lugar de um homem rico. No ano seguinte, o mesmo diretor faz o drama *Vidas solitárias*, sobre um médico idealista. Tanto na filmografia de Fenelon, quanto na de Burle, há uma preocupação pelos dramas ou comédias de costumes, sem apelo demasiado aos números musicais com cantores do rádio. Os dois, em geral, apostam nos melodramas, onde o mal geralmente provém das classes altas e o bem, do povo. Seus filmes agradam aos críticos entusiastas do chamado cinema “sério”, ou seja, aquele cujos enredos não estão à mercê das canções de sucesso. Entretanto, são títulos de baixa bilheteria.

Diante dos reveses de bilheteria, a *Atlântida* contrata Watson Macedo²⁹¹, que já havia trabalhado na Brasil Vita Filmes, para dirigir musicais carnavalescos. De acordo com Augusto (1989), Macedo será responsável por desenvolver todos os elementos de uma boa chanchada. A paródia e os projetos de espetáculos *a la Broadway*, que não davam certo em ritmo de samba, haviam sido criados pela Cinédia, mas este diretor, além de integrar melhor os números musicais com a trama, havia conseguido incorporar

²⁸⁹ *Romance...* foi muito criticado. No meio das filmagens, Edgar Brasil, o fotógrafo do filme, descobriu que as películas que tinham sido arranjadas no mercado paralelo, devido à Segunda Guerra, estavam veladas. Como resultado, a fotografia extremamente escura prejudicou a qualidade técnica do filme.

²⁹⁰ Amaral Gurgel, dramaturgo que ganhara renome na radionovela, caiu como uma luva para a *Atlântida*, seu trabalho foi considerado perfeito para “o horizonte estilístico e formal dos diretores” da empresa (BARRO, 2007).

²⁹¹ “Watson Macedo pode ser considerado o mestre da chanchada no cinema brasileiro” (RAMOS; MIRANDA, 2004, p. 346). Chamado pelo fotógrafo Edgar Brasil, entra na *Atlântida* como montador em 1944. Também trabalha como assistente de direção e desenvolve roteiros, impressionando a ponto de ser convidado para dirigir seu primeiro longa, *Não adianta chorar*, em 1946. Nos seis anos seguintes, assina mais oito produções na empresa. Ao longo da carreira, lança artistas como Eliana, sua sobrinha; Adelaide Chiozzo; José Vasconcelos; Alberto Ruschel; Bobby Nelson; Elizete Cardoso; Yoná Magalhães; Roberto Carlos; e Jece Valadão. Além do talento reconhecido para o uso da paródia nos filmes, como o número de *Este mundo é um pandeiro* (1947) em que Oscarito se traveste como Rita Hayworth em Gilda.

novos ingredientes ao film musical, como os disfarces, o travestismo, a submissão do poderoso ao mais fraco e a troca de personagens e objetos. É ele quem investirá na dupla Oscarito e Grande Otelo.

Segundo Otelo, a entrada de Macedo põe fim ao ambiente colaborativo que marcava a elaboração dos filmes da Atlântida, pois o cineasta passa a monopolizar direção e edição dos filmes, removendo as cenas de que Otelo gostava e suas composições musicais. Burle, Alinor e Fenelon sempre dialogaram com o ator, com quem compuseram sequências e falas em parceria – como acontecera em *Tristezas não pagam dívidas* e *Moleque Tião* (OTELO, 1967 e 1988). Com Macedo, entretanto, terá início uma série de atritos que concorrem para favorecer Oscarito, que encabeça os créditos e cartazes de todos os filmes, com nome escrito em fonte maior do que os dos outros atores do elenco.

Não adianta chorar foi a estreia de Macedo na *Atlântida*²⁹² e a crítica reconhece que, nesse filme, Oscarito conseguiu deixar de lado todos seus vícios teatrais para *personificar* seu papel conforme as convenções cinematográficas: “é incontestavelmente um artista de valor. Domina o filme de ponta a ponta” (*A Scena Muda*, 13/02/1945, p.31). Grande Otelo é citado apenas uma vez nessa resenha, depois de Oscarito (idem, ibidem). Repete-se assim, de certo modo, o padrão de críticas do período em que ambos atuavam na companhia de Jardel Jércolis, quando Oscarito era creditado sempre antes de Otelo.

Como vimos anteriormente, Oscarito era um dos primeiros nomes da companhia de Jardel Jércolis e por isso dar-se-ia o luxo de não comparecer à turnê europeia para se casar, após o que foi rapidamente contratado pela companhia adversária. Ele continuou a fazer sucesso nos teatros de revista, a ponto de no ano de 1942, em parceria com a portuguesa Beatriz Costa, abrir sua própria companhia, que levava seu nome. A empreitada durou três anos, com peças que exaltavam os aspectos “folclóricos luso-brasileiros”, como *Voz da Alfama* e *Maracatu*, entre outras. Em 1945, esta companhia fecha devido à morte do patrocinador, Celestino Caetano. Mas mesmo assim, Oscarito tem condições de comprar um casarão no Méier, zona norte do Rio, e retorna para o teatro de Walter Pinto em 1946. No cinema, Oscarito se especializa em personagens com dupla personalidade: modulando seu tipo entre um retrato jocoso de homens sérios,

²⁹² O filme está desaparecido, além disso, não encontrei nenhuma notícia de jornal com a qual eu pudesse recompor a trama. O que se denota pelas poucas imagens existentes é que Grande Otelo interpreta um personagem de baixo escalão, dado o vestuário simples em relação aos outros personagens brancos da trama.

sisudos e eruditos e o personagem infantil, popular e cômico. Era um pouco mais alto que Grande Otelo, com rosto fino, nariz alongado e cabelos lisos penteados para trás, deixando um grande topete na frente. Tal como Grande Otelo, Oscarito era especialista em fazer caras e bocas que lhe ressaltassem as bochechas, mantendo o queixo afilado para baixo e sorrisos que não mostravam os dentes, além dos olhos arregalados com as pupilas viradas para baixo. Por ser branco, mais alto que Grande Otelo e mais baixo que galãs como Anselmo Duarte e Cyl Farney, Oscarito podia interpretar tanto o pobre e desqualificado, quanto o milionário e erudito no sistema de convenções cinematográficas da época. Em *É com este que eu vou*, ele vive dois irmãos gêmeos, um que fica pobre e vagabundo e outro trabalhador, diretor de um banco. Em *Carnaval Atlântida*, de professor de grego ele se torna um entusiasta do carnaval.

Fig. 63 – Oscarito como o professor de grego, Xenofontes, em *Carnaval Atlântida*.

Fig. 64 – A famosa expressão de sorrir e colocar as pupilas para baixo.

Fig. 66 – Oscarito e Eliana Macedo. Observa-se que ao fundo só há casais brancos. O filme é *Aviso*

Fig. 65 – Grande Otelo e Oscarito em *Dupla do barulho*.

Fig. 67 – Maria Antonieta Pons e Oscarito em *Carnaval Atlântida*.

aos navegantes.

Fig. 68 – Oscarito fazendo fantasiando de bebê em número musical de *Aviso aos navegantes*.

Fig. 69 – Grande Otelo e Oscarito em *Matar ou correr*.

Mas se Macedo privilegia Oscarito em detrimento de Grande Otelo, Burle se mantém firme na convicção de retratar personagens negros humildes, que ascendem por meio de tutores brancos, escalando Grande Otelo como protagonista. Em *Gol da vitória*, Burle escala Otelo para interpretar outro negro ilustre, Leônidas da Silva, artilheiro na copa de 1938 na França que recebeu o apelido de “Diamante Negro” pelos europeus. Além do ator, os times *Flamengo* e *Fluminense* também participaram das filmagens. Pouco se sabe sobre o filme, desaparecido. Em notícia, *A Scena muda* elogia o tom irônico da fita: “‘Família riquíssima procurando um rapaz para proteger só porque é *chic* fazê-lo’; ‘A eterna mania do estrangeirismo’” (*A Scena Muda*, 15/01/1946 p.11). Ao que parece, esse rapaz era o próprio jogador interpretado por Otelo, como mostram os poucos fotogramas que restaram.

Fig. 70 – Grande Otelo, em *Gol da Vitória*.

Conforme Barro, a produção foi bastante atribulada: houve dificuldades para comprar película, chuvas que atrapalhavam as filmagens externas nos momentos em que os jogadores de futebol estavam disponíveis, além de faltas e atrasos de Grande Otelo, que enfrentava problemas com o alcoolismo. No fim das contas, foi um filme severamente criticado, salvando-se apenas Grande Otelo dos comentários negativos (BARRO, 2007).

No segundo filme de Watson Macedo, *Segura essa mulher*, Oscarito não participa e Grande Otelo é então o primeiro a encabeçar os créditos no cartaz. Mas há uma diferença em relação à divulgação dos outros filmes: o crédito de Otelo vem depois do nome de Macedo e do argumentista; além disso, o nome do ator não aparece em fonte maior que os dos outros artistas, como acontecia com Oscarito no primeiro filme de Macedo. Otelo permanece em posição secundária na trama, aparecendo apenas no início e no final. Durante as filmagens, segundo conta o próprio Grande Otelo, ele fazia:

[o papel] de um detetive [...] ou, para ser mais exato, o de um falso detetive. Porque, na verdade, eu sou simples empregado de uma agência, mas resolvo tomar conta de um caso e embrulho tudo... O que posso dizer é que só apareço na parte inicial e na parte final da película, mas tudo quanto nela acontece é uma consequência dos embrulhos e trapalhadas em que eu me meto... Vocês vão ver... (*A Scena muda*, 18/02/1946 p. 10 e 34).

O falso detetive, chamado Olho Vivo, troca a foto da esposa de Catalano, que fugira para fazer uma plástica, pela foto da cantora Marion. O protagonista acredita que a cantora é sua esposa e Marion aceita fazer parte do jogo, pois acaba de saber que um louco, interpretado por Mesquitinha, fugira do hospício e que contrariá-lo poderia ser perigoso. Tal como nas comédias dos Irmãos Marx, as trocas dos objetos e as falsas identidades criam quiproquós que movimentam a trama; entretanto, no caso desse filme, os cômicos são um negro, Grande Otelo, e Mesquitinha. O casal romântico é representado por Humberto Catalano e sua verdadeira esposa, interpretada pela atriz Hortência Santos. Sem Oscarito, mas ao lado do seu “mestre”, Mesquitinha, Grande Otelo ganha destaque na imprensa apesar das poucas aparições. Na época, ele era considerado um dos maiores atores do cinema brasileiro, recebendo louvores da crítica e tendo ainda sua carreira internacional aguardada com expectativa.

A crítica de *Segura essa mulher* permite auferir que mesmo vivendo na pele de um personagem menor, Grande Otelo é considerado o melhor ator do filme, além de um exemplo a ser seguido:

Na parte representada, Grande Otelo, embora num papel abaixo de suas possibilidades, consegue destacar-se, vindo, logo em seguida Humberto Catalano, Hortencia Santos, Colé e, por ultimo, Marion e Egon Delmonte [...]. Por que a *Atlântida* não treina os seus galãs, de sorte que eles possam melhorar de filme para filme? [...] Veja-se, por exemplo, o grau de naturalidade já alcançado por Grande Otelo e Mesquitinha (*A Scena Muda*, 5/03/1946).

A destreza interpretativa de Grande Otelo, comprovada em outros papéis, é reconhecida pelos críticos a ponto deles perceberem que os personagens oferecidos para o ator estão aquém de suas potencialidades, elegendo-o como um modelo para outros intérpretes. Mas como compreender o desânimo de Grande Otelo na *Atlântida*?

Penso que, paradoxalmente, os aplausos da crítica são seguidos por grande frustração, tanto por parte dos articulistas, como do ator: vislumbram-se novos voos artísticos que não são possibilitados nem pelos filmes, nem nos palcos. Os frequentes boatos de uma possível carreira internacional de Otelo só aumentam a voltagem desse desalento:

Grande Otelo ainda tem um ano de contrato na Urca. É provável, muito provável mesmo, que depois desse ano, ele dê seu grito de independência e vá aos Estados Unidos e à França. Orson Welles, Lee Schubert, Carmen Miranda e outros têm querido levá-lo para a América do Norte. Ray Ventura e Francis Salabert teimam que o seu lugar é Paris. Mas Grande Otelo ainda não se decidiu. Talvez vá por experiência a um e outro lugar, para voltar logo, se não se der bem (*A Scena Muda*, 5/03/1946, p. 31).

Essa notícia circula em fevereiro de 1946, quando Orson Welles ainda não havia desistido completamente de utilizar as filmagens de *It's all true*. De fato, isto poderia abrir possibilidades de Grande Otelo ir para Hollywood, assim como propiciar contatos e elogios de outros artistas estrangeiros. Como contava o próprio ator, Carmen Miranda e Orson Welles lhe fizeram propostas para que fosse trabalhar na capital do cinema norte-americano. Entretanto, seu contrato na Urca estipulava que 50% do lucro obtido em apresentações a terceiros teriam que ser destinados a Joaquim Rolla. Esta cláusula, somada ao calculo dos impostos cobrados tanto aqui, quanto lá, inviabilizava financeiramente a viagem, pois ele receberia mais no Brasil do que nos Estados Unidos.

A relação com a Urca era de conhecimento da imprensa; não por acaso, o jornalista citado diz o ator dará “seu grito de independência” ao término do contrato.

A prática de abocanhar metade dos lucros para apresentações a terceiros, Rolla deve ter aprendido após perder a sua principal estrela, Carmen Miranda, para Lee Shubert, empresário que levou a “Pequena Notável” para os Estados Unidos com um contrato similar (CASTRO, 2006). Carmen, entretanto, fora mais feliz no cassino, onde seu salário inicial era de 30 contos de réis (30 milhões de réis) por mês em 1936, para duas apresentações noturnas, com direito a guarda-roupa inédito a cada noite²⁹³. Em comparação, Grande Otelo ganhava apenas 2 contos de réis por mês quando trabalhava e 1 conto de réis quando não se apresentava. É fato que Carmen Miranda foi uma das principais responsáveis por elevar a Urca à posição de cassino predileto do Rio de Janeiro – sem contar o capital social de Joaquim Rolla, que fez valer suas estreitas amizades com a primeira dama Darcy e Benjamin Vargas, irmão do ditador, monopolizando a ida de autoridades políticas para seu estabelecimento (id. ibid.).

Se a “Pequena Notável” era uma exceção, o salário de Grande Otelo estava muito aquém da média. Outros artistas chegavam a ganhar “500 mil réis por dia” (OTELLO, 1985), totalizando 15 contos de réis mensais, conforme protestava o ator. O seu salário na Urca ficava pouco abaixo dos ordenados pagos pelas emissoras de rádio: Francisco Alves ganhava quatro contos, Sylvio Caldas, três, Aurora Miranda dois contos e Carmen, o maior, seis contos (CASTRO, 2006). Na Atlântida, seu salário seria equivalente a 5 salários mínimos (cf. *A Scena muda*, 18-02-1946), menor que nos outros meios, dada a falta de investimento desse campo em comparação com os cassinos, cuja a renda vinha do jogo e das emissoras de rádio, patrocinadas pelos mais diversos produtos.

O ator, portanto, sentia-se injustiçado na Urca, para não mencionar outras empresas que trabalhava. Além do contrato desfavorável a qualquer oportunidade, nacional ou internacional, ele recebia um salário menor que seus pares, não podia sentar-se à mesa no cassino, nem entrar pela porta da frente. Empregado como artista de primeiro escalão²⁹⁴, mas tratado como ator menor, a frustração era grande. Otelo exprimia assim uma espécie de “ambivalência”, como define Lilia Schwarcz (2010),

²⁹³ Em 1939, ela passou a ganhar 50 mil réis por mês (2 mil dólares). Para se ter uma ideia, Carmem Miranda adquiriu, em 1937, um casarão de seis quartos na Av. São Sebastião, de frente para o mar, na região da Urca, área em valorização, por 150 contos de réis, pagos em menos de dois anos com o montante que recebia ao mês (CASTRO, 2006).

²⁹⁴ Nos cartazes da Urca desse período, seu nome sempre ganha destaque em meio a uma série de artistas brancos. Otelo é designado pela alcunha de “o negro magnífico”. Ver *A noite*, 30/09/1940.

movendo-se em torno da inclusão e da exclusão – o que talvez sinalize para o modo como a discriminação racial incidia em sua trajetória: o desapontamento de Grande Otelo era proporcional ao tamanho de seu sucesso, uma vez que os lugares conquistados no campo de entretenimento não se revertiam necessariamente em capital econômico, social, cultural e afetivo almejados.

Noutras palavras, embora tivesse protagonizado um filme baseado em sua vida, trabalhasse no mais conhecido cassino brasileiro e na Rádio Nacional, a maior emissora daqueles tempos, seus papéis, em geral, estavam aquém de suas possibilidades artísticas – como os próprios críticos brasileiros, cineastas e artistas internacionais reconheciam. O cálculo e o jogo de expectativas se tornavam mais complexos quando se inclui a folha de pagamento dos cassinos com o salário mínimo, estipulado em 240 mil réis, no ano de 1940. Nesses termos, seu salário era maior que o piso nacional, mas ficava muito abaixo de outros artistas, mesmo aqueles que não desfrutavam do mesmo reconhecimento.

Outro fator de conflito em sua vida era o das relações afetivas²⁹⁵. O ator era discriminado por sua cor e baixa estatura, sendo recorrentes as decepções amorosas, em geral causadas por mulheres brancas e loiras. Em 1946, ele encontra uma companheira fora do campo artístico: vai viver junto com Lúcia Maria, empregada doméstica negra, de tez clara, que ganhava muito menos do que ele e que conhecera no Elite Clube.

O ator conquistava espaços que nem artistas brancos haviam alcançado, mas ainda era alvo de um tratamento desigual, numa época em que se evitava a qualquer custo reconhecer o racismo à brasileira. O sentimento de impotência, expressava-se por meio da bebida, que prejudicou seu itinerário na *Atlântida*. Foi isso que o próprio ator relatou à revista *Realidade*, em 1967, quando ficou internado mais uma vez, buscando tratamento para alcoolismo:

De verdade, comecei a beber quando a Carmen Miranda me chamou para ir para os Estados Unidos e o empresário não concordou. Depois recebi convites de Orson Welles e Walt Disney, também não pude ir por causa do empresário, sempre. Estas e outras injustiças me marcaram. Passava noites inteiras de bar em bar. Bebi de 1939 a 1946. Nesses anos, fecharam os cassinos, eu estava querendo mudar de vida. E conheci [...] Lúcia Maria [...]. Logo depois do casamento recomecei com as farras, caía pelas ruas (Revista *Realidade*, Abril 1967)

Paulo Burle e Fenelon foram buscar Otelo diversas vezes em sua casa. Tais lembranças do meio cinematográfico, o ator nunca negou. Mas suas demoras e faltas só

²⁹⁵ Sobre relações afetivo-sexuais entre brancos e negros ver Laura Moutinho (2003)

puderam ser toleradas, enquanto a *Atlântida* ainda era comandada pelos irmãos Burle, Alinor e Fenelon.

Grande Otelo dividiria com Oscarito o direito a papéis e/ou a presença nas cenas de todos os filmes produzidos até então, salvo *Vidas Solitárias*. Nas produções de Burle, Otelo teria destaque, ao passo que nas fitas sob direção de Fenelon, Oscarito. A Macedo cabia o mérito de unir os dois, favorecendo Oscarito em relação a Otelo. Conforme Barro (2007), nessa época as empresas Sotelino, Miguel Adjuste e Kosmos, patrocinadoras da *Atlântida*, exigiam a presença de pelo menos um dos dois nos filmes.

Em entrevista concedida ao MIS do Rio de Janeiro, José Carlos Burle (1979) questiona Otelo, também presente na ocasião, dizendo que seu nome vinha após o de Oscarito, pois este o exigia, como contrapartida pelos atrasos e faltas de Otelo. Fato é que umas das primeiras advertências que Otelo recebeu nos palcos foi por ter fugido do *script* chamando mais atenção que Oscarito, quando ambos trabalhavam na companhia de Jardel Jércolis. As animosidades veladas entre os dois, sob um verniz de respeito público, eram conhecidas e exploradas pela imprensa especializada e pelo cinema.

No último filme da *Atlântida* antes da mudança na direção do estúdio, *Luz dos meus olhos*, de José Carlos Burle, Otelo interpreta o guia de um músico cego, que o ajuda a encontrar o grande amor. Se em outros filmes de Burle, é Otelo quem recebe o auxílio de personagens brancos para concretizar seus sonhos, nesse melodrama há uma inversão, mais próxima aos filmes hollywoodianos da época, em que as personagens negras contribuem para o êxito do protagonista branco. Otelo seria o segundo nome creditado, depois de Celso Guimarães – então considerado “o galã de *Aves sem Ninho*, de *Argila* e outros filmes nacionais de grande êxito” (*A Scena muda*, nov. 1946, p.18-19). A fita é bem recebida pela crítica e Otelo, conforme *A Scena Muda*, está “melhor do que nunca, de uma naturalidade que lhe daria um lugar destacado em Hollywood” (*A Scena muda*, 21/10/1947, p.33).

Antes do filme entrar em cartaz, porém, mais de 50% das ações da *Atlântida* são vendidas para Luiz Severiano Ribeiro Júnior²⁹⁶, filho do dono da maior cadeia salas de cinema do Brasil. Se, em meados da década de 1940, a situação de Grande Otelo não era das melhores – dadas as frustrações, o problema do alcoolismo e o modo como a discriminação racial se inscrevia em sua trajetória –, com a entrada do novo acionista

²⁹⁶ A aquisição das ações foi adquirida na semana do dia 4 de outubro de 1947, conforme *A noite* de 4/10/1947.

ele perde cada vez mais espaço para Oscarito, que assegura seu lugar como ator principal. É precisamente nesse momento, que Grande Otelo se torna coadjuvante.

Capítulo 5 – A forma cristalizada: Grande Otelo e Oscarito nas chanchadas da Atlântida

Luiz Severiano Ribeiro Júnior, que herdou o nome do pai, daria continuidade aos negócios da família. Nos idos de 1940, os Severiano Ribeiro dominavam grande parcela do mercado nacional de cinema e isso graças à manutenção de estreitos laços com estúdios norte-americanos²⁹⁷. Luiz Severiano Ribeiro, o pai, era neto de um dos maiores produtores de café de Guaramiranga, no Ceará, e fizera fortuna primeiro como dono de estabelecimentos comerciais em Fortaleza para, posteriormente, tornar-se proprietário de uma vasta rede de salas de cinema (VAZ, 2008). Na década de 1930, ele faria campanha contra a obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros no circuito nacional, posicionando-se contra a opinião de Adhemar Gonzaga, Moacyr Fenelon e Wallace Downey no debate. Considerado por críticos e produtores um dos maiores inimigos do cinema brasileiro, ele jamais investiu na produção, buscando manter o monopólio da distribuição e exibição. Em consonância, o empresário desaconselharia o filho na compra das ações da Atlântida.

Diferentemente do pai, que não tinha formação superior, Ribeiro Júnior diplomado em negócios na Universidade de Londres, na Inglaterra, não entrava na produção de filmes ingenuamente, por simples amor à sétima arte. Ele visava lucrar com a política nacionalista que Dutra herdaria de Vargas. Como se sabe, em 1946 o novo presidente ampliaria ainda mais os incentivos ao cinema brasileiro por meio da portaria 131/45, que instituía a obrigatoriedade de “exibir pelo menos um filme nacional a cada quatro meses” (SIMIS, 1996). Já o empresário, observando que a Atlântida conseguia algum lucro com os musicais carnavalescos, viu na nova medida governamental uma oportunidade rentável e tratou de investir na compra desse estúdio. Com a Atlântida, ele teria o controle vertical do mercado – estratégia econômica realizada há tempos na chamada “era dos estúdios” de Hollywood²⁹⁸.

²⁹⁷ Severiano era diretor das seguintes empresas: Comércio Reunido São Luiz S.A.; Cinegráfica São Luiz Ltda.; Companhia Brasileira de Cinemas; Luiz Severiano Ribeiro S.A. Indústria e Comércio; Cinema e Teatros Minas Gerais S.A.; Companhia Mineira de Diversões S.A.; Cinemas S.A.; Empresa Cinemas São Luiz Ltda.; Empresa Cinemas Vitória Ltda.; Publicidade São Luiz Ltda.; e União Cinematográfica Brasileira S.A.

²⁹⁸ É necessário indicar que o modelo vertical perdurou no mercado de cinema americano até a lei antitruste de 1948, fato que não prejudicou as produtoras que já se haviam consolidado (*cf.* CALIL, 1996)

Para cumprir com as cláusulas da portaria, não havia necessidade de depender do cinema nacional como principal fonte de renda. Bastava lançar três filmes de entrecho e longa-metragem por ano, nas épocas mais estratégicas do ponto de vista econômico: um antes do carnaval, que divulgava as marchinhas de sucesso naquele ano; outro no mês de julho, que aproveitava o período das férias escolares – isto porque as crianças eram um grande público para os filmes nacionais, pois ainda não liam legendas²⁹⁹ –; e outro no fim do ano. As duas produções que passavam no verão, por sinal, coincidiam com períodos de calor intenso, em que a bilheteria era escassa, até mesmo para o cinema norte-americano – lembre-se, a esse respeito, que nem todas as salas tinham sistema de refrigeração. Após a entrada de Ribeiro Júnior, a Atlântida produziu em média dois filmes e meio por ano. O empresário não precisava sequer preocupar-se com a produção de um terceiro, vez que este poderia ser filmado por outro estúdio que, provavelmente, alugaria seus laboratórios de revelação, contrataria sua distribuidora e dependeria de suas salas de exibição.

O novo acionista também não investiu nas instalações dos estúdios da Atlântida, como faria por exemplo a Vera Cruz que, em 1949, se beneficiaria com a isenção dos impostos de importação de material e equipamento cinematográfico. Manteve a produção artesanal anterior e os equipamentos de segunda mão. Conforme Vieira (1990), Ribeiro Júnior exigia que toda a equipe viesse alimentada para as filmagens e que os atores e atrizes se apresentassem com seu próprio vestuário. As películas eram enroladas à mão. A precariedade do estúdio culminaria no incêndio de 1952, que acarretou a perda da maioria dos filmes produzidos até então. José Lewgoy lamentaria a destruição da coleção de roupas e fantasias que guardava em seu camarim (AUGUSTO 2005). Esses exemplos, como tem sido apontado por diferentes autores (VIERA, 1990; SIMIS, 1996; AUGUSTO, 2005; BASTOS, 2001), mostram que Ribeiro Júnior estava mais preocupado com o máximo retorno a partir do mínimo investimento, do que com o desenvolvimento do cinema nacional.

Assim que o empresário assume as rédeas do negócio, Fenelon abandona a empresa. O diretor conhecia as intenções da família Ribeiro desde que criara o Sindicato de Técnicos Cinematográficos. Como produtor independente, ele consegue apoio da Cinédia, onde lança *Obrigado, Doutor* (1948), um filme ao modo do realismo francês, que resgatava o tipo de ideal que ele pleiteara na Atlântida (NÚÑEZ, 2006).

²⁹⁹ Fora os filmes brasileiros, elas assistam aos desenhos animados dublados.

Para Otelo, a entrada do novo acionista teria consequências paradoxais: por um lado, confirmava-se a perda gradativa de espaço que ele vinha sentindo desde a chegada de Watson Macedo, contraposta à crescente notoriedade de Oscarito no cinema. Por outro, um aumento de sua popularidade nacional, graças à enorme cadeia de salas de exibição da família Ribeiro – de norte a sul e de leste a oeste do Brasil. Através do cinema, sua imagem se projetava para além das ondas sonoras, num movimento que cravar-se-ia em definitivo, na memória cinematográfica, a sua *persona* de “moleque pernóstico e patético”, ao lado de Oscarito.

Entre 1948 e 1954, serão produzidos dez longas com a dupla: *E o mundo se diverte* (MACEDO, 1948); *É com este que eu vou* (BURLE, 1948); *O caçula do barulho* (FREDA, 1949); *Carnaval no fogo* (MACEDO, 1949); *Aviso aos navegantes* (MACEDO, 1950); *Barnabé tu és meu* (BURLE, 1951); *Carnaval Atlântida* (BURLE, 1952); *Três vagabundos* (BURLE, 1952); *Dupla do barulho* (MANGA, 1953); e *Matar ou correr* (MANGA, 1954). O dado é digno de nota, visto que no período anterior, entre 1941 a 1947, houve apenas duas comédias da Atlântida em que os atores figuraram juntos: *Tristezas não pagam dívidas* (BURLE, 1944) e *Não adianta chorar* (MACEDO, 1945).

De início, a entrada de Ribeiro Júnior não impediria José Carlos Burle, Alinor Azevedo e Paulo Wanderley, entre outros diretores e roteiristas que estavam na Atlântida desde o começo, de produzir filmes “sérios”, como *Terra violenta* e *Também somos irmãos*. Tais voos eram possíveis não só porque os irmãos Burle mantinham parte das ações, mas também porque a entrada do novo acionista propiciava um certo alento econômico. É digno de nota, aliás, que durante um curto espaço de tempo, a Atlântida tenha tido dois presidentes: Ribeiro Júnior e Paulo Burle (BARRO, 2007). *Terra violenta* e sobretudo *Também somos irmãos*, diferentemente dos filmes “sérios” anteriores, nutriam-se das mudanças que ocorriam em âmbito internacional, com o fim da Segunda Guerra Mundial, e em nível nacional, com a queda da ditadura getulista e a formação do Teatro Experimental do Negro (TEN).

Tais filmes, que tiveram pouco destaque na historiografia clássica do cinema, revelam uma espécie de descompasso entre a nova estrutura de produção vertical da Atlântida e a cristalização do gênero chanchada em uma sociedade em vias de entrar em “movimento” em que o moderno “perspectivas mais universalistas, como uma sociedade de classes sob o domínio de uma ordem democrática, secularizada e competitiva” entrava na ordem do dia nos anos de 1950, diferente das décadas

anteriores (BOTELHO, BASTOS e BÔAS, 2008, p. 17). Noutras palavras, em termos de convenções cinematográficas e ideológicas, *Terra violenta* e *Também somos irmãos* buscavam ajustar os ponteiros com a tendência do cinema nos grandes centros, mas foram realizados em uma estrutura de gestão que se tornava obsoleta nos Estados Unidos e na Europa.

Por diversos motivos, a chamada “era dos estúdios” de Hollywood entra em franco declínio no período. Tudo começa com a lei antitruste, que desmantela o controle vertical do mercado pelos principais estúdios a partir de 1949 (MUSCIO, 1997). Hollywood manteria seu poderio, mas sob novas formas de gestão, menos centralizada. Transformaria para isso seus pilares básicos: *starsystem*, o cinema de gênero e a autorregulação pelo Código Hays. Ao mesmo tempo, o final da guerra e o consequente processo de reconstrução possibilita o ressurgimento de uma cinematografia europeia mais diversificada, livre do populismo e das mãos de ferro das ditaduras nazifascistas. Em meio a uma nova cinematografia, cuja estética encontra sua matéria-prima na experiência da destruição e da dor, ganha expressiva notoriedade internacional, por exemplo, o neorrealismo italiano. Desse modo, o assim chamado renascimento do cinema europeu fornece um modelo contra-hegemônico tanto para os países saídos da guerra e/ou os chamados países “em desenvolvimento”, quanto para produtores e cineastas norte-americanos que buscam renovar o cinema, tendo em vista o declínio do sistema de estúdios de Hollywood. De todo modo, os Estados Unidos ainda eram uma presença forte: embora o sistema de gestão dos grandes estúdios norte-americanos estivesse em crise, durante as décadas de 1930 e 1940 Hollywood havia conseguido dominar os mercados nacionais e conquistar corações e mentes nos quatro cantos do globo. Assim, a despeito do declínio do sistema vertical e das formas alternativas de produção que surgiram no pós-guerra, tal estrutura de poder seria mantida em diversos países.

No que tange à questão racial, a experiência do holocausto começa a colocar em xeque as várias formas de racismo e o conceito biológico de raça. Esse movimento encontra um marco em 1950, quando a UNESCO reúne diversos especialistas, dentre os quais Claude Lévi-Strauss, Costa Pinto e Franklin Frazier, entre outros, para reafirmar uma conclusão comum entre os cientistas: “all men belong to the same species, *homo sapiens*” (UNESCO, 1950, p. 5). No âmbito do cinema, a renovação estética do neorrealismo, que explora locações fora de estúdios, atores amadores com fisionomias e corpos opostos aos das estrelas, transformam as concepções de beleza e feiura das

convenções cinematográficas. Como pontua Mariarosaria Fabris, é o “convite à história” (1994, p. 37) no seu sentido reflexivo, a crítica e a aversão a qualquer distanciamento em relação aos problemas sociais que manterá a força desse movimento cinematográfico no panorama mundial, possibilitando uma maior abertura para a tematização das desigualdades sociais e – acrescentaria eu, raciais – no cinema. Tratam-se de mudanças que vão gradativamente desmontar o Código Hays.

No Brasil, o fim do Estado Novo propiciou a formação de cineclubes em diferentes regiões do país. Se antes esses estabelecimentos, considerados subversivos, eram passíveis de fechamento, com Dutra eles passam a fomentar uma profícua cultura cinematográfica, que está na base da formação de críticos e cineastas, como Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade e Glauber Rocha, entre outros³⁰⁰. Essa nova geração revolucionaria os termos e convenções do campo cinematográfico brasileiro nos anos de 1950 e 1960.

Além disso, o processo de redemocratização traz à baila, sob novas lentes, “as temáticas da identidade nacional e de um projeto de nação” (MACEDO, 2005, p. 72), que haviam sido silenciadas pelo Estado Novo. Esse é o caso do protesto afro-brasileiro, animado pela Frente Negra Brasileira. Segundo Macedo, a inserção de militantes negros como Abdias do Nascimento no ciclo de intelectuais deu-se graças à disposição de certa intelectualidade carioca, bem representada por Aníbal Machado. Devido à sua habilidade para potencializar redes de relações estratégicas, Nascimento cria condições necessárias para fundar o Teatro Experimental do Negro, em colaboração com Agnaldo Camargo e Ruth de Souza, entre outros, em 13 maio de 1944 (MACEDO, 1945)³⁰¹.

Ainda sob a ditadura varguista, o TEN surge, inicialmente, apenas como um “grupo teatral, de modo que, naquela época seus fins políticos não eram evidenciados. [...] Com a queda do regime ditatorial (e até mesmo antes), em outubro de 1945

³⁰⁰ O Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia de São Paulo, fundado em agosto de 1940 por Paulo Emílio Salles Gomes e Décio de Almeida Prado, foi fechado pelo Departamento Estadual de Imprensa e propaganda (DEIP). Funcionou de forma clandestina até meados de 1941, reabrindo apenas em 1946. Em 1949, se uniria ao Museu de Arte Moderna. Nelson Pereira dos Santos enriqueceria o seu conhecimento cinematográfico nesse cineclube. Em 1948, Plínio Sussekind Rocha, que havia fundado na década de 1920 o Chaplin Club, funda o Clube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia, local onde Joaquim Pedro teria contato com filmes fora do circuito comercial. Em Salvador, Walter da Silveira criaria o Clube de Cinema da Bahia, frequentado por Glauber Rocha e Orlando Senna (RAMOS 1997).

³⁰¹ Como analisa Macedo, nem todos foram favoráveis à formação de um teatro com elenco de negros, sob a justificativa de que a ausência de preconceito racial no Brasil tornava desnecessária a separação de teatros de brancos e de negros.

começam a ressurgir uma série de entidades com colorações políticas claras”, como a Associação dos Negros Brasileiros em São Paulo (idem, ibidem, p. 95).

Getúlio Vargas, buscando manter-se no centro da gravidade política mesmo após a abertura democrática, autoriza a montagem de *Imperador Jones* no Teatro Municipal do Rio e, com isto, atrai a simpatia do TEN. Conforme Macedo,

uma semana após a encenação da peça de O’Neill, o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) é fundado no Rio de Janeiro pelo político. Nascimento estava diretamente envolvido na criação do partido, de claros contornos getulistas. Nesse mesmo ano, ele ainda entraria para o funcionalismo público. (MACEDO, p. 97).

E, ao que tudo indica, Nascimento parece ter conseguido pautar suas demandas junto ao PTB – note-se que o partido lançou, em novembro de 1946, “um diretório negro, algo extremamente progressista para época” (MACEDO, 97). É pelo PTB que, onze anos depois, Grande Otelo se candidata a vereador, como veremos adiante.

No período democrático (de 1945 a 1964), o TEN buscou pautar, com foco na população negra, uma agenda política de criminalização do preconceito racial. Todavia, tal movimento evitou qualquer conflito direto, inscrevendo suas reivindicações num panorama nacionalista e, até certo ponto, em consonância com determinado ideal de “democracia racial”³⁰², forjada durante a ditadura Vargas (CARVALHO, 2005; COSTA, S., 2006). Como analisa Antônio Sérgio Guimarães, houve uma releitura de tal conceito por parte dos intelectuais negros de *Quilombo*, revista do TEN. Ainda que tal

ideologia tenha sido desenvolvida por intelectuais brancos como Gilberto Freyre (1940) e Arthur Ramos (1943), ela ganhou rapidamente a adesão dos principais intelectuais negros mobilizados na luta anti-racista, como aqueles ligados ao jornal *Quilombo*. Mais que isto, [...] tais intelectuais modificaram o sentido freyreano da democracia racial – o de uma matriz cultural híbrida em que a mestiçagem, tanto biológica, como cultural, diluía quase que naturalmente as diferenças sociais, políticas e culturais atreladas às raças humanas – para transformá-lo no ideal de igualdade política e cultural entre pessoas de cores e origens diversas, numa sociedade ainda dominada por

³⁰² 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” (2005, p. 34). Mas em outros tópicos o manifesto declarava: “2) Que torne matéria de lei, na forma de crime lesa-pátria, o preconceituoso de cor e de raça; 3) Que torne matéria de lei penal o crime praticado nas bases do preceito acima, tanto nas empresas de caráter particular como nas sociedades civis e nas instituições de ordem pública e particular; 4) Enquanto não for tornado gratuito o ensino em todos os graus, sejam admitidos brasileiros, negros como pensionistas do Estado, em todos os estabelecimentos particulares e oficiais de ensino secundário e superior do país, inclusive nos estabelecimentos militares” (NASCIMENTO, 1982 [1945] apud MACEDO, 2005, p. 99).

valores estéticos inculcados pelo colonialismo português (GUIMARÃES, 2004 p. 280).

A modificação estratégica dos sentidos correntes de determinados termos também é perceptível também no modo como o TEN empregava as palavras “mulata” e “boneca de piche” em seus concursos de beleza, procurando com isso valorizar a origem negra, mais do que aderir sem ressalvas ao ideário da miscigenação e do branqueamento. Assim, é possível entender que o TEN podia problematizar “a representação [do negro] e os papéis que lhes eram reservados” (MACEDO, 2005, p. 71), criticando o mau aproveitamento de Grande Otelo no teatro e cinema, e ao mesmo tempo convidar o ator para seus eventos, reconhecendo seu valor como artista³⁰³. Convites similares eram feitos a músicos como Ary Barroso.

Como declarou o próprio Abdias do Nascimento, na Conferência Nacional do Negro, em 1949:

o Teatro Experimental do Negro não é, apesar do nome, apenas uma entidade de objetivos artísticos. A necessidade da fundação deste movimento foi inspirada pelo imperativo da organização social da gente de cor, tendo em vista a elevação de seu nível cultural e seus valores individuais. (NASCIMENTO, 1950, p.9).

De fato, o TEN organizou cursos de alfabetização, seminários, sessões de terapia, concursos de beleza e conferências e lançou livros, entre outras atividades (CARVALHO, N., 2005 e MACEDO, 2005).

Em termos artísticos, o TEN montou peças de autores como O’Neill, trazendo uma representação diferente do negro, e possibilitou uma maior sensibilização dos dramaturgos para a questão racial nos palcos e nas telas. Além disso, deu início a um tipo de crítica que discutia a representação dos afro-brasileiros no cinema, como se pode ver nas páginas do seu jornal *Quilombo* (1948-1950). Conforme propõe Antônio Sérgio Guimarães, o TEN é fruto e produtor de um novo modelo de integração social e política, escorado em uma “solidariedade coletiva” e de “mobilização política”, que se tornou possível na terceira década do século XX com a imprensa negra paulista e a Frente

³⁰³ 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” (NASCIMENTO *apud* MACEDO, 2006, p.110). Na época, Raquel de Queiroz criticaria os papéis de Otelo, nas páginas de em *Quilombo*: “Não vê Grande Otelo? Tem fibra de ator, é um grande ator. Mas só tem uma chance no teatro dos brancos se se veste de mulher e pendura o beijo, fingindo de macaco”. Raquel de Queiroz em “Linha de cor”. In: *Quilombo*. N. 1 p.2, dez. 1948.

Negra Brasileira (GUIMARÃES, 2004). Tal modo de integração, que apostava numa via diferente da “individualista” e do “embranquecimento” possibilitou a integração de Ruth de Souza, Agnaldo Camargo e Marina Gonçalves no campo artístico, sem que se submetessem, ao menos inicialmente, às contraprestações de uma inserção individual, adscrita a papéis restritos e, em geral, cômicos – como ocorrera com Grande Otelo.

O TEN, desse modo, abriu possibilidades para a formação de *personas* artísticas diversas das de Grande Otelo, Chocolate, Déo Maia e Peróla Negra. De todos os que ingressaram nesse campo por meio do Teatro Experimental do Negro, Ruth de Souza é a que tem a carreira mais duradoura. A atriz se especializa em dramas.

Filha de uma lavadeira que trabalhava para famílias abastadas de Copacabana e órfã de pai, Ruth cresceu numa vila onde as mulheres tinham a profissão da mãe e os homens eram jardineiros. Durante muito tempo, tudo indicava que seu futuro fosse seguir os passos da mãe. Abdias e Burle dizem tê-la conhecido como empregada doméstica (NASCIMENTO, 2004 e BURLE, 1979), fato este jamais confirmado pela atriz. Outras fontes afirmam que Ruth de Souza era caixa numa casa comercial e enfermeira (RAMOS e MIRANDA, 1997). De uma forma ou de outra, ela não tinha nenhuma especialização em interpretação teatral e dificilmente teria se tornado atriz se não fosse o Teatro Experimental do Negro. Como rememorava Ruth, logo que soube que havia sido fundado um teatro para afro-brasileiros na União Nacional dos Estudantes, na praia do Flamengo, ela vislumbrou a possibilidade de ser artista. Ela complementava, dizendo que era um sonho da infância, quando frequentava salas de cinema e teatro, mas que não via condições para tal: afinal, pensava, não era “loira” e “transparente”³⁰⁴.

No TEN, a atriz estreou em *Imperador Jones* (1945) e logo participou de mais quatro montagens. No cinema, debuta na Atlântida, em *Falta alguém no manicômio*. Na sequência, filma *Terra violenta* e *Também somos irmãos*. Depois, é contratada pela Vera Cruz, que busca um padrão de cinema industrial, aos moldes de Hollywood e do Cine Cittá, na Itália, em contraposição às chanchadas da Atlântida. Nesse estúdio ela ganharia notoriedade com *Sinhá moça* (PAYNE, 1953), que lhe rende o Prêmio Saci de

³⁰⁴ Conforme conta a própria atriz em seu depoimento ao MIS, em 1979: “Vocês devem lembrar que Hollywood tinha só aquela gente muito bonita, muito loira e muito transparente. Eu ficava bem triste, bom eu acho que eu nunca vou fazer cinema. Tem que ser gente muito bonita, tal e tal. E com muito entusiasmo com cinema, eu sempre tive muita vontade de ser atriz, quando houve a ideia de fundar o Teatro Experimental do Negro. Então, o Abdias do Nascimento e o Agnaldo Camargo queria fundar o Teatro Experimental do Negro, estavam fundando, eu li numa revista que havia a reunião dessa gente na praia no Flamengo e aí eu fui ali”.

melhor atriz, e consegue uma bolsa da Fundação Rockefeller para estudar teatro no Estados Unidos. Embora tenha sido integrada por meio do modelo de “solidariedade coletiva” e “mobilização política”, por razões pessoais que a afastaram de Abdias e pela integração a elite artística de São Paulo, ela continua a sua trajetória via modelo “individualista”, mantendo opiniões próximas às de Grande Otelo.

Figs. 71 e 72 – Ruth de Souza. Na foto acima, com Abdias do Nascimento no TEN.

Marina Gonçalves, Neusa Heloísa Paladino e Arinda Serafim, ao que parece, também foram empregadas domésticas (NASCIMENTO, 2004)³⁰⁵. Além das peças do TEN, a primeira participaria em papéis secundários em *Terra violenta* e *Também somos irmãos*, na Atlântida; Neusa Paladino participaria deste último filme; e Arinda teria um papel em *Rio 40 graus*. Mas depois desses filmes, não há mais notícia delas no meio artístico. Agnaldo Camargo, nascido em Campinas, organizaria junto com Abdias do Nascimento o Congresso Afro-Campineiro e depois o TEN. Formado em agronomia e posteriormente em advocacia, o ex-comissário de polícia em Bangu estreou como ator com a peça *Palmares* e depois interpretou o papel principal da peça *Imperador Jones*, ambas do TEN. No cinema, Camargo participa de *Terra violenta* e de *Também somos irmãos*, em que é protagonista. Entretanto, o ator e militante falece, vítima de um atropelamento, em março de 1952.

³⁰⁵ Ver mais informações também em <http://www.ipeafro.org.br> (Consultado em 10/02/2013).

Fig. 73 - Arinda Serafim, Marina Gonçalves e Abdias do Nascimento no TEN.

Fig.74 – Agnaldo Camargo.

É nesse espectro de mudanças, que resultam em novas convenções para o campo cinematográfico, que se torna possível a José Carlos Burle e Alinor Azevedo, entre outros, ajustarem os ponteiros com o momento do pós-guerra, nutrindo-se da nova estética *neo-realista*³⁰⁶ e do Teatro Experimental do Negro. Em 1948, Alinor de Azevedo adapta o livro *Terras do sem fim* (1943), de Jorge Amado, para o cinema, em parceria com Edmond Francis Bernoudy – um norte-americano que trabalhava como técnico de cinema em Hollywood, mas jamais tivera a oportunidade de dirigir filme. Com ajuda de seu amigo Greg Toland, Bernoudy consegue vir ao Brasil, em troca do estágio que Burle havia feito nos Estados Unidos. Além de Grande Otelo, participam do filme três atores do TEN: Ruth de Souza, Agnaldo Camargo e Marina Gonçalves. Não há fontes que sinalizam como foi feito o contato entre teatro e estúdio, mas provavelmente isto se deu por intermédio de Raquel de Queiroz, que era do conselho da Atlântida e logo escreveria um artigo em *Quilombo*. Certo é que o filme agregava elementos familiares ao neorrealismo, como as cenas *in loco* e a temática social – a posse da terra –, baseando-se num livro da fase comunista de Jorge Amado, que abordava as disputas entre latifundiários de cacau na Bahia. Conforme o *Jornal da Jornada*³⁰⁷, *Terras do sem fim* mostra

(...) cenas documentais da região enquanto um locutor expõe o problema social pela posse das áreas cacauzeiras. Em seguida faz a apresentação de alguns personagens importantes: o todo poderoso Zeca Marajó, a prostituta Nancy, e Sérgio de Oliveira, para mostrar depois os domínios do oponente Raimundo, a esposa Irene e Joana, a empregada. Após esta apresentação, (...) os personagens são dispostos em embates pela conquista das terras que formara o desenvolvimento da trama. Praticamente, até o fim, serão seqüências da confrontação dos dois grandes latifundiários, crimes praticados por jagunços, misturado com os amores da prostituta e da nova conquista de Carlos, Irene (apud base de dados da Cinemateca Brasileira)

Conforme Jorge Ileri, crítico de *Diretrizes*, o filme, entretanto, “não colocou no plano do cinema aquele conteúdo humano, imenso e profundo, que existe na obra de Jorge Amado. Limitou-se a narrar superficialmente uma história, abordando, paralelamente, o drama da terra e um caso de amor” (ILERI apud AZEREDO p.153).

³⁰⁶ Conforme Fabris, em novembro 1947 é exibido o primeiro filme neo-realista no Brasil, *O bandido*, de Alberto Lattuada. Em janeiro do ano seguinte chegava o tão esperado *Roma cidade aberta*, de Roberto Rossellini com o seguinte anúncio “o melhor filme de 1947, aclamado na América!” (*Diário de notícias* 8/01/1948).

³⁰⁷ É difícil retirar mais comentários sobre o filme, pois embora exista uma cópia, não pude ter acesso a ele. Durante a pesquisa, a Atlântida doou seus arquivos para a Cinemateca Brasileira, que tem feito um grande trabalho de catalogação e restauro dos documentos. Entretanto, essa película ainda está em processo de restauração e não foi telecinada.

Ao que as fontes de jornais indicam, o triângulo amoroso entre o latifundiário Zeca Marajó, Irene e Sérgio Oliveira seriam interpretados por atores brancos: Celso Guimarães, Anselmo Duarte, Heloísa Helena (*A Scena Muda*, 14/09/1948). Nos papéis de jagunços e empregadas, estavam os atores do TEN e Grande Otelo. Embora se tratasse de um papel menor, conforme declarou Ruth de Souza em *Quilombo*, ela estava feliz com sua personagem: “Prefiro meu desempenho em ‘Terra violenta’ [a *Falta alguém no manicômio*] [...]. Neste filme tenho um papel de grande intensidade dramática mais ao feitio do meu temperamento e do gênero em teatro” (*Quilombo*, dez, 1948).

Em *Falta alguém no manicômio*, comédia da *Atlântida* de José Carlos Burle, na qual estrelava Oscarito, ela interpretava Julia, a governanta do hospício. Conforme uma crítica de *Quilombo*, era um “papel inexpressivo, Ruth quase nada tem a fazer, o que lhe tira a possibilidade de revelar o seu enorme talento. No entanto sua passagem na tela é de uma sobriedade natural e digna” (idem, ibidem).

É com *Também somos irmãos* que José Carlos Burle e Alinor Azevedo enfrentam o debate racial, incorporando parte das perspectivas do TEN. O longa dialoga com o neorrealismo italiano, tanto por seu humanismo e crítica social, quanto pelas escolhas de locações externas. Como pontua Carvalho (2005), o enredo de *Também somos irmãos* guarda muitas similaridades com as peças encenadas pelo grupo de Abdias. Quando questionado sobre como havia encontrado a ideia para o filme, Burle foi irônico, mas também sério: para encontrar bons argumentos, disse, era preciso ter “boas pernas”. Fora perambulado pela cidade que ele tivera seu *insight*:

Depois de muito andarmos, perdemo-nos num labirinto de ruas estreitas. O lugar não me era familiar. Casebres de todos os lados. Gente de cor indo e vindo continuamente por aqueles caminhos sinuosos. Mulheres de lata d’água na cabeça. Crianças correndo daqui para ali na algazarra própria da idade. Homens de físico reforçado gingando o corpo no andar típico dos malandros de classe. Alinor olhou-me significativamente. Ele também estava empolgado com o espetáculo imprevisto. Aquilo ali era uma autêntica ‘favela’, mas uma favela diferente, um tanto organizada, com armazéns de boa aparência, algumas casas de tijolos, uma escola acolhedora. Uma cidade dentro da cidade. Conheço quase todas as favelas do Rio, mas aquela era completamente estranha. Devia ter surgido há pouco tempo naquele vasto terreno que ia ter às fraldas de um morro. Aquele mundo estranho de gente humilde, mas cheia de colorido e pitoresco, despertou-me imediatamente a ideia de um filme.... um filme que narrasse os dramas daquela vidas tão cheias de contrastes. [...] Narraríamos a história daqueles nossos irmãos de cor, as suas esperanças, os seus sofrimentos, os seus erros [...]. O filme seria realista, mostrando a vida como ela é, narrando um aspecto ignorado da ‘Cidade maravilhosa’. (*O Jornal*, 11/09/1949).

Em seu relato, Burle ao mesmo tempo em que pensou em abordar o drama de “nossos irmãos de cor”, via a favela como um “espetáculo” “colorido” e “pitoresco”. Além de narrar “suas esperanças, os seus sofrimentos”, iria abordar também “os seus erros”, colocando-se no lugar de alguém que pudesse guiar os afrodescentes para as escolhas corretas. Como é possível ver em seu comentário sobre o filme, “um seguiria o caminho do crime. Seria o famoso Moleque Miro. Outro procuraria dignificar a raça conquistando um diploma na faculdade de direito”. Logo, o diretor começou a pensar nos intérpretes:

Nem havia dúvida, aquele era filme para Grande Otelo. Ele seria ‘Moleque Miro’. Um papel com passagens dramáticas como o magnífico ator sempre desejara desde Moleque Tião. E o outro? O irmão bacharel? Outro nome nos veio logo a mente: Agnaldo Camargo, o esplendido artista do Teatro Experimental do Negro. [...] Imaginamos o que seria esse duelo artístico. Dois grandes artistas num só filme. (idem, ibidem).

Nota-se que em nenhum momento Burle menciona o preconceito racial, o que fornece indícios de que o argumento do filme ganharia novos contornos quando eles chamaram Agnaldo Camargo para o papel de Renato, o bacharel. O drama dos negros seria tratado com uma profundidade que não se encontrava nos artigos de Burle ao *Jornal do Brasil* e tampouco nas ideias de Alinor Azevedo. Além de Agnaldo Camargo, como mencionado, Ruth de Souza, Neusa Heloísa Paladino e Marina Gonçalves fariam papéis menores: a primeira seria a namorada de Moleque Miro; a segunda, uma lavadeira de roupas que tinha uma queda por Renato; e a terceira, uma baiana que ficava na porta do bar frequentado pelo moleque. Possivelmente, elas também deram sugestões ao argumento original do filme.

O longa narra a história³⁰⁸ de quatro irmãos de criação: Miro (Grande Otelo) e Renato (Agnaldo Camargo), negros; Marta (Vera Nunes) e Hélio (Agnaldo Raiol), brancos. Os quatro foram criados por um casal muito rico, sendo que o pai de criação, Requião, é recordado por Miro e Renato por suas maldades de fundo racista, em contraposição à mãe adotiva, da qual Renato mantém boas lembranças.

O filme transcorre já na vida adulta dos irmãos, com exceção de Hélio, que ainda é menino. Requião, viúvo, mora com Marta e o caçula numa mansão. Miro vive perambulando nas favelas, sustentando-se por meio do crime e sem residência fixa desde os 12 anos, quando foge de casa. Já Renato, que sempre fora estudioso, cursa faculdade de Direito e vive num barraco simples. O bacharel é expulso da casa quando

³⁰⁸ Para ver o filme acessar: <http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/023749>.

Requião descobre seu amor por Marta. O conflito central gira em torno das recordações das maldades preconceituosas de Requião, que não deixam de ser esquecidas por Miro e Renato em suas vidas adultas. Cada qual lida com as lembranças a seu modo: Miro, revoltado, pretende se vingar de Requião, ao passo que Renato, ainda apaixonado por Marta, sonha em ascender socialmente para enfim receber a mão da moça e o respeito do pai de criação.

Essas diferenças nas atitudes de ambos são a força motriz do enredo. Estão lá, desde as primeiras cenas, quando Miro e Renato são apresentados ao espectador: o primeiro, de camisa desabotoada, foge de policiais entre as ruelas da favela; o segundo, com a camisa engomada e fechada até os últimos botões, aparece lendo. Tais distinções também são perceptíveis nos lugares que frequentam: o primeiro vai aos bares; o segundo, fica em casa estudando, na igreja ou no jardim da mansão, ao lado de Marta e Hélio. Ambos são compositores de samba, mas com estilos e sentimentos diversos: Miro prefere o samba de partido alto, associado à “malandragem”. Em contraposição, Renato compõe sambas-canção sobre o amor platônico. Apesar das incompatibilidades gerarem diversas brigas, essas oposições revelam o dilema da integração do negro: Renato exemplifica a incorporação por meio da ascensão social e assimilação da elite branca, próxima ao modelo de “branqueamento” proposto por Leo Spitzer (2001) e Guimarães (2004). Miro, a via contrária, que busca afirmar a malandragem como forma de acesso aos bens da sociedade burguesa, sem uma integração propriamente dita, a não ser de modo marginal. Malgrado o conflito entre os dois irmãos, no decorrer da narrativa ambos se ajudam e Miro não esconde sua admiração por Renato, que dá razão ao irmão que lhe dizia: “Requião é o seu senhor”.

A paixão de Renato pela irmã se justifica: ambos nutrem uma grande amizade e se encontram de quando e quando para trocar livros. Contudo, Marta não vê nada ali além de uma boa amizade. Enquanto o desejo de Renato não se consuma, outras pedras aparecem em seu caminho: Miro se alia ao vigarista “branco” Walter Mendes (Jorge Dória), que tenta vender loteamentos falsos para Requião, mas Walter – sem o conhecimento de Miro –, acaba seduzindo Marta.

Renato, desolado com o novo pretendente de Marta, toma conhecimento de seu mau caráter. Ele tenta alertar Requião em vão. O velho o insulta. A gota d’água ocorre quando Miro conta a Renato que ele também faz parte do plano. Arrependido, Miro tenta contornar as circunstâncias, protestando contra o casamento desavisado de Walter. Mas já é tarde: a essas alturas, Walter já se apaixonou por Marta. No dia do noivado, ele

confessa para namorada suas intenções iniciais, pedindo-lhe perdão, e ela aceita. No meio da festa, Renato aparece no jardim, onde encontra Walter. Os dois discutem; Walter saca um revólver e atira, mas erra. Para se proteger, Renato o agarra e consegue mudar a direção do revólver, no momento em que Walter aperta o gatilho. Ele dispara em si mesmo e cai morto no chão. Hélio assiste a toda a briga, mas, pressionado por Requião, não tem coragem de relatar o ocorrido à polícia.

A acusação coloca Miro sob suspeita. Ele confessa o crime, tomando as dores do irmão. Porém, Renato não aceita e se declara à polícia. Solto, Miro se une a Hélio. Ambos imploram a Marta para depor a favor de Renato, já que Hélio é ainda uma criança e não pode fazê-lo. Após muito insistirem, ela consente. Renato é solto e logo vai ao encontro de Marta. Ela o recebe friamente e lhe pede para nunca mais procurá-la.

Como é possível ver nessa descrição, a diferença entre o irmão que “*dignifica* a raça” e aquele que comete “erros” não é tão hermética, como descreve Burle. Ambos cometem desacertos e têm atitudes nobres, bem como procuram ao seu modo honrar o grupo. Miro erra ao procurar a delinquência como forma de se vingar de Requião, mas revela sua grandeza ao confessar o crime no lugar do irmão e, posteriormente, ao convencer Marta a defendê-lo. Renato, durante boa parte da trama, mostra sua nobreza como bacharel de Direito e seguidor convicto das leis e da ordem social, advogando várias vezes em defesa do irmão. Entretanto, se olharmos sob a perspectiva das peças do TEN, como *Sortilégio* (NASCIMENTO, 1959) e *Anjo negro* (RODRIGUES, N. 1948), Renato também comete erros, pois busca integrar-se por meio do casamento com Marta. Como analisa Laura Moutinho (2003), nessas peças o matrimônio “heterocromático” é visto como engodo, sendo a tragédia ao final da trama um castigo para o personagem negro que procura tal anelo. O infortúnio de Renato segue o mesmo modelo dessas peças, ainda que de forma menos alegórica.

Diferentemente de *Moleque Tião*, da perspectiva de certo modo paternalista de Burle e da própria maneira como Grande Otelo buscava contar a sua trajetória, em *Também somos irmãos* Miro desacredita na integração sob tutela branca. Logo na primeira sequência do filme, o personagem diz ao irmão:

Renato: você teve certo princípio.

Miro: aquilo já era o fim! Dois negrinhos irmãos enfeitados ao cuidado dos brancos. Uma família grã-fina, que resolveu criar os moleques para ver em que que dava. Havia de ser interessante. Dois moleques bem educados. A mim é que eles não pegaram! Não dei esse gostinho àquela gente! Minha escola foi outra.

Renato: você está sendo ingrato. O velho Requião tinha as suas implicâncias. Não tinha nenhum gosto em substituir nossos pais, mas...

Miro: ora, não me fale desse velho asqueroso. Ele sempre um perseguidor, um capitão do mato, tinha muito prazer era de judiar com a gente.

Renato: mas sinhá Nina era uma boa criatura. Alma franca, coração aberto.

Miro: não era má, mas nunca senti esse problema.

Renato: se fosse só por ela nós teríamos tido mais carinho.

Miro: a verdade é que nós nos sentíamos como animais domésticos. Sinhá Nina era muito carinhosa para seus cães e galinhas de raça e também para os negrinhos puro sangue que ela resolveu acabar de criar.

Renato, em contraposição, após se desiludir com a paixão de Marta por Walter Mendes, revela a Miro seu projeto:

Miro: Você sempre dá um jeito e acaba defendendo o velho. Não sei como você aguentou tanto tempo aquele monstro.

Renato: Foi por causa de Marta.

Miro: E por causa disso você fica defendendo ele o resto da vida.

Renato: Eu não estou defendendo, reconheço que ele cometeu grandes erros conosco, foi injusto, estabelecia diferenças, humilhava. Isso contribuiu muito para nos prevenir contra a vida. Você se tornou um revoltado, mas sem nenhum sentido, prejuízo de você mesmo. Uma revolta negativa. Eu procurei compreender, vi que o velho era apenas um reflexo, a luta era muito maior. O que se pode esperar de homens iguais a ele, cheios de defeitos e preconceitos? Prefiro lutar com outras armas, uma luta de resistência e de honra, que exige um esforço redobrado, que exige muita vontade, mas é a única maneira com que nós podemos nos afirmar, nos elevar.

Tais diálogos diretos sobre discriminação racial e paternalismo são algo inexistente na cinematografia brasileira da época, como já pontuou Carvalho (2005). Como será visto mais à frente, na análise cruzada dos filmes, o longa-metragem insinua uma definição complexa para o racismo. *Também somos irmãos* também se diferencia dos filmes da época na medida em que as personagens negras ganham profundidade no decorrer da trama, cujo vetor são suas contradições. Assim, o filme inverte a lógica de construção de personagens: dá mais dimensões aos negros do que aos brancos que, exceto por Walter Mendes³⁰⁹, têm papéis lineares.

Esses dados não devem passar despercebidos, pois ao diversificar a gama de personagens e artistas afro-brasileiros, a trama procura distanciar-se de alguns estereótipos. Embora Renato e Miro sejam modelos de conduta para o seu grupo, um é diferente do outro. Enquanto isso, Ruth de Souza interpreta uma personagem diversa daquelas vividas por Mariana Gonçalves e Neusa Paladino. A primeira é namorada de Miro, mas o troca por um mulato que “não toma cachaça”. Marina personifica uma baiana que discorda de Miro, ao dizer que “todas as almas têm a mesma cor”. E Neusa

³⁰⁹ Isso porque no decorrer da trama, o vigarista se apaixona por Marta e deixa de lado suas más intenções para com Requião.

faz o papel da aplicada lavadeira Rosário, que nutre um amor não-correspondido por Renato. Todas são esbeltas e mais altas que Grande Otelo. Pelas descrições, nota-se que as três atrizes do TEN interpretam tipos femininos que fogem ao modelo expresso por Pérola Negra e Déo Maia, que faziam o papel da mulata sensual no teatro de revista e no cinema. Ruth vive uma “mulher de malandro”: frequenta bares e seus trejeitos expressam certa sensualidade – por exemplo, na maneira de tragar o cigarro e colocar a mão na cintura. Entretanto, ela se veste de forma recatada. A personagem de Neusa é dedicada ao trabalho, humilde e reservada, enquanto a baiana interpretada por Marina Gonçalves não canta, não dança e não incorpora gestos ostensivos, como os de Carmen Miranda, mas possui uma sabedoria de oráculo e os ombros curvados para dentro.

Agnaldo Camargo aportava outra dimensão corporal e fisionômica para o cinema: magro, com rosto mais quadrado e um pouco mais alto que Grande Otelo, ele impõe seriedade ao seu papel de advogado – vocação esta que também seguia fora das telas. No filme, seu gestual é calculado: os ombros e pescoço levemente inclinados para a frente e o olhar cabisbaixo transmitem humildade em relação aos outros. Ele veste ternos e camisas de cores claras e somente no fim do filme aparece em paletó escuro. Não obstante, seu personagem exprime autoridade, na medida em que exhibe a musculatura do rosto e dos braços suficientemente retesada, de modo a exibir objetividade, mas sem amedrontar. Um exemplo são as cenas em que briga com Miro e o defende no tribunal. Como lembra Abdias do Nascimento, Agnaldo Camargo não era forte, nem alto; pelo contrário, foi através da sua atuação no palco que ganhou corpulência³¹⁰. Se no teatro sua estatura representou um problema para a montagem de *Imperador Jones*, no cinema, o tamanho favorecia o papel de Renato; caso fosse maior, Camargo poderia intimidar o público, visto que o filme abordava temas conflituosos na época, como a ascensão social do negro (bacharel em Direito) e o casamento interracial. Em todas as cenas com outros advogados, todos brancos, Renato é o mais baixo e franzino. A oportuna fragilidade corporal é reforçada pela composição cênica: ele pode ser bacharel e exercer seu cargo, mas na disposição dos enquadramentos está sempre um patamar abaixo, em relação aos colegas.

³¹⁰ “Quando o Agnaldo chegou, aquele sujeito pequeninho, ninguém estava dando muita fé... aquele sujeito baixinho. Todo mundo tinha a idéia de que “O Imperador Jones” fosse um negro grandão, colossal, igual ao Paul Robeson que também fez esse papel nos Estados Unidos. Então todo mundo ficava assim, meio cético. Mas à medida que [...], o espetáculo ia correndo, o Agnaldo ia crescendo, ia crescendo, ia crescendo, e daqui a um pouquinho o Agnaldo já era aquele negro grandão, forte, coisa que levou a platéia a um envolvimento emocionado”. Abdias Nascimento, entrevista concedida no então Instituto de Artes Cênicas no Rio de Janeiro. Gravada em 1979: <http://www.ipeafro.org.br/home/br/personalidades/156/agnaldo-camargo/> Consultado em 11/02/2013.

As medidas de Agnaldo Camargo também adquirem conotação sugestiva nas cenas com Marta: os dois têm a mesma estatura, ao passo que ator branco que personifica Walter Mendes é muito mais alto. Por fim, os enquadramentos e composição das cenas do filme acentuam os desníveis de tamanho – pois Renato sempre aparece um pouco abaixo das personagens brancas. Tais recursos assumem pelo menos duas significações em termos raciais, de gênero e de sexualidade: Walter, que é alto e forte, se qualifica segundo a visão patriarcal para ser par romântico de Marta, frágil e delicada. No caso de Renato, a relação é inversa, pois a baixa estatura e a postura subserviente atenuam as insinuações sexuais de um homem negro para com a mulher branca do filme. Outra comparação contribui para aquilatar o lugar de Renato na trama: ao lado de Miro, o malandro, ele se torna alto – superior, posto que advogado – e isso também lhe propicia algum crédito como o personagem apaixonado pela mocinha. Em contrapartida, deve ser baixo o bastante para não atentar contra o *status* privilegiado dos brancos, que são colocados acima dos negros tanto no mundo do trabalho (vide os colegas de profissão), quanto no das trocas matrimoniais (vide Walter). Por conseguinte, se a trama é complexa, a forma afirma uma superioridade dos brancos – o que é ratificado pela regeneração de Walter ao final – e um lugar de subserviência como o mais indicado para os afro-brasileiros. Renato e Miro, ao final, são obrigados a enquadrar-se nesse lugar.

A transformação de Grande Otelo no papel de Miro merece atenção. Ao contrário de todos os filmes analisados até aqui, seu personagem em *Também somos irmãos* é revoltado e cínico – o que acarreta mudanças consideráveis entre modos de interpretação. Um ponto crucial, a esse respeito, é que nas chanchadas sua voz é aguda, enquanto no drama, grave. Nos papéis cômicos, a cada duas palavras Grande Otelo faz uso de um falsete – desafinando a voz alguns tons acima³¹¹. Já em *Também somos irmãos*, é patente o esforço do ator para falar com voz grave, buscando impor respeito, mas também ressentimento. Sua fisionomia também muda: não há mais espaço para as velhas máscaras caricaturais atribuídas aos negros pela publicidade europeia desde os tempos do colonialismo; caem os recursos frequentes nas comédias, como os sorrisos largos e pausados, as reações boquiabertas, os olhos arregalados e os lábios projetados para fora. No drama, o ator explora reações avessas aos estereótipos, dotando Miro de

³¹¹ Agradeço ao Prof. Nicolau Sevcenko por ter chamado atenção para as modulações na voz de Grande Otelo.

interioridade: cada movimento segue o tempo e a contração muscular necessária para exteriorizar a personalidade irônica e provocadora do personagem.

Assim, se na comédia cada reação aparece como num estouro instantâneo, que almeja impacto similar ao escorregão na casca de banana, no drama a intensidade é atingida em crescendo milimétrico: a cada movimento, o intérprete soma um camada de sentimento, rumo ao transbordamento final. Ao modular, de forma diferenciada, os usos de seu corpo e rosto, Grande Otelo se move entre as personagens leves e espontâneas da chanchada, para a figura densa e calculista de *Também somos irmãos*. Mas ainda assim, seu tipo corporal e os papéis passados se tornavam meios para atenuar o conteúdo radical de suas falas, evitando um choque mais intenso do espectador.

Em consonância, Miro mantém uma característica marcante na *persona cinematográfica* de Grande Otelo, qual seja, o predicado de moleque. Ao longo de quase todo o enredo, suas atitudes são consideradas infantis e repreendidas pelo irmão. Entretanto, Miro difere dos personagens das chanchadas porque não aceita ser rebaixado e reage, levantando a voz e peito, afirmando sua inclinação para o ilícito.

Também somos irmãos é elogiado pela crítica. Alex Viany, comentarista de *A cena muda*, parte do filme para fazer um prognóstico sobre a questão racial no Brasil:

[os diretores] conseguiram [...] dar um cunho de sinceridade e honestidade a seu estudo da discriminação racial no Brasil. Os racistas e os patriotas que se orgulham de não haver tal coisa entre nós, não gostarão do filme. Mais uma razão para que aplaudamos. Os racistas que se danem. Os patriotas que abram os olhos. *Também somos irmãos* mostra uma situação real, que possivelmente será resolvida sem conflitos, mas que nem por isso deixa de existir (VIANY, 1949, p.6).

Moniz Vianna, um dos maiores inimigos das chanchadas, afirma tratar-se da “fita mais ambiciosa produzida pela Atlântida, com exceção de *Terra violenta*”(Correio da Manhã, 14/09/1949). O crítico também afirma ter assistido ao filme na expectativa do casamento entre Renato e Marta: “A história, todavia, é conduzida de tal forma que o espectador aguarda, para qualquer momento, o casamento dos dois inutilmente.” (Idem, ibidem). Se isso não necessariamente constitui um elogio – ainda que seja uma forma de dizer que a trama é envolvente –, é digno de nota a posição de Vianna, favorável ao casamento interracial.

Pedro Lima que, como vimos, expressara opiniões marcadamente racistas em anos anteriores, agora reconhece a importância do tema: “Atlântida realiza um filme pretensioso, não pela montagem, mas por ser uma tese sobre o preconceito racial... [...],

tratando sobre um tema que embora sedição, ainda não foi convenientemente explorado” (*O Jornal* – setembro de 1949).

Há portanto uma mudança de atitude por parte dos articulistas, que começam a reconhecer, sem rodeios, o problema do racismo no Brasil. Até então, a reação da crítica era minimizar ou ignorar o problema, ou dizer que o preconceito não fazia parte de um “povo mestiço”, como afirmou por exemplo Vinícius de Moraes com relação ao episódio protagonizado por Orson Welles no Brasil. Apesar da mudança de atitude de determinados jornalistas, é preciso sublinhar posições como a de Alex Viany, para quem era provável que o racismo seria erradicado por vias pacíficas.

O jornal *Quilombo*, do TEN, faz outra avaliação. De início, o periódico aguarda com expectativa o filme, afirmando que a Atlântida:

resolveu dar mais um passo à frente, e realizar um filme onde a maioria dos intérpretes principais é de cor [...]. O argumento é de Alinor Azevedo, escritor que trata temas negros com muita simpatia, cabendo a direção a José Carlos Burle, o diretor que não tem receio de prestigiar o preto no celuloide. (2003 [maio de 1949]).

Quando da premiação de Grande Otelo, que recebeu da Associação dos Críticos Cinematográficos e Círculo de Estudos Cinematográficos o prêmio de melhor ator em 1949 pelo filme, *Quilombo* elogiou o intérprete e aprovou a publicação das memórias do ator. No entanto, o jornal criticou o tratamento conferido pelo filme ao tema do racismo: a Atlântida “ventilou, pela primeira vez em nosso cinema, e com uma coragem assaz elogiável, o problema do homem de cor do Brasil. Se bem que sem grande profundidade” (2003 [fev. 1950]). O autor do artigo não explica por que, em sua opinião, o filme lida de forma rasa com o assunto.

Todos os críticos concordavam que Grande Otelo e Agnaldo Camargo eram os melhores atores do filme. Sob os olhos dos comentaristas, *Também somos irmãos* comprovava mais uma vez o talento dramático do primeiro, ao passo que o segundo era visto como o detentor de grande potencial artístico, que precisaria apenas livrar-se de certos “cacoetes” do teatro.

A despeito dos elogios ao filme e aos atores, a revolta de Miro não será incorporada à *persona cinematográfica* de Grande Otelo. Há, de fato, um hiato entre Miro e os próximos tipos interpretados pelo ator – e a pouca bilheteria do filme indica que esse tipo de personagem/drama negro pode não ter agradado ao público. Além disso, há um descompasso entre Miro e a *persona memorialística* de Otelo. Miro é o

inverso simétrico de Otelo: personagem e ator foram criados por uma família de brancos e têm as fugas como um traço comum em suas trajetórias. Mas enquanto Miro semeia a revolta, caminhando para o crime, Otelo encontra na arte uma opção de vida. Ao contrário do personagem, suas reminiscências em relação à segunda família de criação são afetivas; o ator dificilmente menciona qualquer tipo de maltrato. Grande Otelo constrói, portanto, uma memória em que a raiva e o ressentimento aparecem apenas em momentos de crise pessoal. Assim, a força de sua *persona cinematográfica* cômica parece também retroalimentar suas lembranças.

Tal “pele simbólica”, no entanto, encobre crises pessoais profundas. Dois meses após a estreia de *Também somos irmãos*, o jornal *A manhã* anunciava: “Prantos em vez de risos: A tragédia [...] na Urca – Em triste evidência o nome de Grande Otelo – Sua esposa matou-lhe o filho, suicidando-se em seguida”. Pouco antes do suicídio, ambos haviam discutido, pois Otelo passara a noite numa festa com antigos amigos. Após a briga, o ator foi se deitar e, por volta das dez da manhã, a empregada da família ouviu quatro tiros vindo do quarto do filho do casal, Elmar, chamado carinhosamente de Chuvisco pelo ator.

Lúcia Maria era da “mesma cor” de Otelo (Cf. *A Manhã*, 22/11/1949). Empregada doméstica, ela teve Chuvisco, aos 20, quatro anos antes do episódio, mas o menino só foi apresentado ao pai em período próximo à tragédia. Impedida de matricular Chuvisco em colégio particular, possivelmente porque eram negros, Lúcia Maria só conseguiu que o filho fosse aceito em uma escola da elite carioca depois de consumir seu casamento com o ator. Se para Otelo, havia obstáculos por ser negro, para Lúcia Maria, cuja ascensão via de regra era possível através do casamento, os entraves eram ainda maiores. Ela sofria uma dupla discriminação: por ser negra e mulher. Consciente de tais barreiras, expôs no bilhete suicida seus motivos: os ciúmes doentios do ator e a sociedade, que condenaria seu pedido de divórcio: “Separar-me não posso, se não vão dizer que não presto. É sempre assim...”³¹².

Otelo procura encontrar justificativas para a tragédia. Afirma que trabalhava sem parar para custear os gastos da mudança de casa da família e a mensalidade do filho no Instituto Brasil-América. De fato, nessa época o ator quase não tinha tempo livre, pois com o salário de 3 mil cruzeiros mensais que recebia na Atlântida, ele mal conseguia

³¹² O bilhete dizia: “Ninguém tem nada a ver com o caso a não ser o Otelo, que vive me amofinando por tudo. Eu não aguento mais. Não posso ir a praia, não posso visitar uma amiga, não posso sair, enfim, não posso fazer nada, e acho que isso é demais. Por isso quero morrer, e vou levar meu filho. Peço que me perdoem por tudo”. In: *Correio da Manhã* 22/11/1949.

pagar o aluguel de 2.700 cruzeiros do novo apartamento, no bairro da Urca. Os 12 mil recebidos por cada filme – em geral, ele fazia dois ao ano –, não eram suficientes para cobrir os gastos e, por isso, o ator buscava complementar a renda com espetáculos em boates e apresentações na Rádio Guanabara – onde ganhava apenas 30 cruzeiros por programa (Revista do Rádio, 1949). Poucos dias antes da tragédia, Otelo havia pedido 25 mil cruzeiros para Walter Pinto, dono da boate para a qual trabalhava, para mobiliar a casa (*A manhã*, 22/11/1949). Bederman (1995), em sua análise sobre o boxeador afro-americano Jack Johnson, que presenteava suas esposas brancas com joias caras, abre espaço para discutir casos similares, em que os gastos elevados de negros que haviam ascendido socialmente chamaram a atenção da imprensa. Estes estariam buscando desafiar as barreiras raciais por meio do consumo de bens de alto valor – como se o capital econômico fosse uma forma de se livrar da marca da cor ou de origem, possibilitando uma inserção social diferenciada, inclusive no mundo dos brancos. Evidentemente, esse tipo de atitude constitui uma reação à discriminação vivenciada pelos negros. É possível que Otelo – um ator outrora proibido de entrar pela porta da frente e de sentar-se à mesa no Cassino da Urca, que além disso tinha o acesso vetado a ambientes brancos como o Copacabana Palace – estivesse buscando esse tipo de inserção ao adquirir tais bens. Stepin Fetchit, uma das primeiras estrelas negras de Hollywood, parece ter reagido de modo semelhante, pois chegava aos estúdios de gravação com dois carros conversíveis, com chofers chineses (CLARK, 2005). Se esses dados chamavam a atenção da imprensa da época, era porque os jornais encampavam estereótipos bastante disseminados na opinião pública, que tendia a ver o negro como pobre, quando não indigente e/ou criminoso. O julgamento sobre como Otelo administrava sua renda também aponta para o preconceito desses jornais na medida em que sugere uma incapacidade do ator para manejar seus bens.

Fig. 75 – Grande Otelo, Chuvisco e Lúcia Maria.

Os jornais da época não buscaram compreender a tragédia pelo viés da discriminação. Por um lado, fomentaram a ideia de que, no fundo, o ator cômico de *persona patética* seria triste, bem como a imagem de um gênio indomável, alcoólatra e boêmio. Por outro, o defendiam, sugerindo que Lúcia Maria não fora uma esposa compreensiva e que a empregada da família poderia ter evitado as mortes, repondo hierarquias de gênero por meio de especulações sobre o crime. O jornal *Correio da Manhã* dizia: “mesmo com esposa e o filho no leito de dor [...] Grande Otelo trabalhou nas matinês do *Recreio*, levando alegria aos corações dos outros, quando no seu havia apenas tristeza” (*Correio da Manhã*, 22/11/1949). Outro cronista defendia Otelo, mas não deixaria de imputá-lo uma doença nos nervos, aplicando diagnósticos recorrentes na ciência e senso comum racialistas³¹³:

Habitado ao palco, não se incomoda que só encontrem nele o artista e não vejam os traços do homem que sonha e sofre, ri e chora. – Aquilo é um pândego! – Otelo é um depravado! Duas ou três opiniões isoladas assim consideraram o artista. Otelo não é só isso, é muito mais coisa – é o empréstimo que fez na companhia onde trabalha para dar maior conforto à mulher e ao filho; é o homem que, depois de uma tremenda noitada, levava, cambaleando de cansaço, um cavalo de pau para ‘chuvisco’; é um *irregular*,

³¹³ Sobre o cientificismo racialista ver (SCHWARCZ, 2004).

um *neurastênico*, mas um grande e incorrigível sentimental. (*A manhã*, 22/11/1949, grifos meus).

Outro artigo, publicado no jornal *A Manhã*, defendia Grande Otelo, informando que desde que casara com Lúcia Maria, o ator havia deixado a vida boêmia e fazia questão de colocar o filho para dormir. No entanto, como narrava o jornalista, o retorno à rotina regrada não satisfazia a esposa, que também queria passear, mas se via impossibilitada pela agenda cheia do ator e pelos ciúmes. Para borrar ainda mais os limites entre ficção e realidade, tragédia e humor, o periódico carioca introduzia um português na história: diante das ameaças da esposa, “Otelo inflexível retrucava que era para o bem do menino, pois andavam por ali dizendo que o ‘Seu Manoel vizinho, um português, andava arrastando a asa’ para ela. Era preciso haver respeito e cortar os ‘disses e me disses’ da vizinhança” (*A manhã*, 22/11/1949).

A história revivia os estereótipos e visões sobre a formação do Brasil, imaginado como o país das relações interracialis entre portugueses e negras. Tudo se passa como se a trama já estivesse armada: há um afro-brasileiro tomado por ciúmes doentios, que por fatalidade tem o mesmo nome do personagem shakespeariano; sua esposa (que aqui é negra) e um português, suspeitos de adultério. Isso evidencia que é na demarcação de lugares para grupos raciais, nacionais e de gênero que os estereótipos funcionam, e que nem num dos momentos de maior pesar da vida do artista, essas molduras deixaram de assombrar seu itinerário.

O sensacionalismo corre na imprensa, que alimenta outros boatos, como o de que o ator havia se jogado do alto de seu prédio. José Lins do Rêgo, irritado com a falta de escrúpulos de determinados jornais, escreve 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 suportasse 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. (Rêgo *apud* Cabral, 2007, p. 135).

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 do

filme, Watson Macedo, a cena emblemática de Otelo vestido de Julieta, com Oscarito de Romeu, fora filmada nessa ocasião. Nos intervalos das tomadas, Otelo caía aos prantos, mas em frente à câmera 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. O episódio voltaria em várias entrevistas ao longo da carreira, bem como a característica visceral, com que agregaria elementos de verossimilhança a seus personagens, tanto os trágicos, quanto os cômicos, mesmo contra a sua vontade³¹⁴.

De imediato, após perda dos entes queridos, o alcoolismo do ator se intensifica. Os atrasos e ausências poderiam ser tolerados por alguns, como Walter Pinto, mas não Ribeiro Jr., que primava pela diminuição dos custos de produção. Para piorar, na Atlântida Otelo ia perdendo aliados como José Carlos Burle e Alinor Azevedo, que desde *Também somos irmãos* não tinham qualquer poder na empresa. Ribeiro Jr. lançava os filmes de Burle e Azevedo nas épocas de baixa do público, ou os colocava para competir com sucessos estrangeiros. *Também somos irmãos*, por exemplo, entrou em cartaz na mesma semana de *Três Mosqueteiros* e *Os sapatinhos vermelhos* – filmes bastante aguardados pelo público –, de modo que somente as pessoas que não conseguiram ingressos para esses filmes europeus, com protagonistas brancos, assistiam ao drama nacional.

Burle e Azevedo, que em geral reservavam bons papéis a Grande Otelo, abrindo espaço para o ator incluir músicas e compor cenas, passavam a enfrentar restrições para produzir qualquer filme com pretensões artísticas. O financiamento fornecido por Ribeiro Jr. era insuficiente para pagar os cachês de Oscarito e Grande Otelo, que deixam de participar de *Não é nada* (1950) e *Maior que o ódio* (1951), de Burle. O diretor abandona a empresa. Resta Watson Macedo que, apesar de centralizar o controle sobre o filme, ajuda Otelo. O ator integra o elenco de *Aviso aos navegantes* (1950), sucesso de bilheteria em que divide a cena com Oscarito, o vilão José Lewgoy e o casal romântico formado por Eliana Macedo e Anselmo Duarte (AUGUSTO, 1989). Mas em seguida, Macedo dirige a chanchada *Aí vem o barão* (1951), para a qual escala apenas Oscarito. Apesar do êxito, o diretor tem seu pedido de aumento de salário recusado por Ribeiro Jr. e sai da produtora (BARRO, 2007).

³¹⁴ Otelo negou no depoimento do MIS em 1967 que as tragédias na sua vida teriam influenciado seus papéis dramáticos.

Grande Otelo ganha destaque novamente com entrada de Jorge Ileri na Atlântida e com a elevação do roteirista Paulo Vanderley ao posto de diretor. Este último escrevia roteiros na empresa desde 1945, tendo trabalhado para Moacyr Fenelon e José Carlos Burle. Ileri e Vanderley filmam *Amei um bicheiro*, um enredo influenciado pelo neorrealismo italiano, sobre o mundo das apostas do jogo do bicho. Nele, Grande Otelo (Passarinho) vive o fiel amigo de Carlos, interpretado pelo ator branco Cyl Farney, um papel ao mesmo tempo cômico e trágico. Em uma cena memorável, o personagem de Otelo se esconde numa caixa de registro de gás com todas as fichas da aposta e morre sufocado, na tentativa de salvar Carlos. Posteriormente, o filme seria eleito por Glauber Rocha (2003 [1963]) como uma das três pedras de toque do Cinema Novo.

Mesmo com o sucesso de bilheteria do longa, Jorge Ileri percebe que não havia lugar na *Atlântida* para roteiros similares e passa a trabalhar nos cinejornais da empresa. Mas depois de rodar *Vida de gente* e *Vida de cachorro*, é acusado de comunista e convidado a se retirar³¹⁵.

A situação de Otelo melhora um pouco com o retorno de José Carlos Burle à Atlântida. Incapaz de conseguir patrocínio para uma produção independente, ele volta à empresa que fundou para dirigir *Barnabé, tu és meu* (1952), sem no entanto o direito de mexer no roteiro, cenografia e coreografias, aprovados antes de sua contratação. O filme é sucesso de bilheteria, mas a crítica fechou a cara, salvado apenas o duo Oscarito e Grande Otelo: “o espetáculo consegue manter-se por força dos artistas, isto é, de Oscarito e Grande Otelo, por suas mímicas e graças pessoais” (LIMA, 1952, apud BARRO, 2007, p. 217). Satisfeito com os lucros, Ribeiro Jr. contrata o diretor para mais dois filmes, sob a cláusula de que não teria “ingerência alguma na produção, podendo apenas ‘opinar’ na escolha de atores e assistentes, modificações de roteiro e horários” (idem, ibidem, p. 220). Nota-se a pouca margem de autonomia de Burle. Apesar disso, a volta do cineasta parece ter sido benéfica para Grande Otelo, que tem papéis de destaque nas duas produções.

Em *Três vagabundos* (1952)³¹⁶, Burle obedece o *script*, com pequenas mudanças, permitidas porque os roteiros da Atlântida continham apenas “uma sucinta descrição da imagem, com diálogos que ainda poderiam modificar-se” (BARRO, 2007).

³¹⁵ O primeiro filme trata das condições sub-humanas dos moradores de rua que vivem às margens da Central do Brasil; o segundo, em contraste, é sobre os cães de madames, que compartilhavam com suas donas uma vida de luxo, com direito a cabeleireiro e manicure (AZEREDO, 2010). Considerados subversivos, os curtas-metragens são destruídos, sem nunca terem sido exibidos.

³¹⁶ Este filme existe, mas ainda não foi restaurado e telecinado pela Cinemateca. Por esse motivo, não tive acesso a ele.

Mesmo com essa margem de autonomia, o filme explora os mesmos trejeitos consagrados por Oscarito e Grande Otelo em comédias anteriores e que começam a cansar os críticos: um deles escreve que “Oscarito e Grande Otelo repetem a Praça Tiradentes” (BARCELOS, 1952 *apud* BARRO, 2007, p. 227). Alberto Dines, por sua vez, lamentaria o mau aproveitamento dos dois atores, que em sua opinião podiam oferecer muito mais (*apud* BARRO, 2007). A renda do filme vinha dos fãs assíduos da dupla, que os assistiam nas peças e espetáculos, ou dos que não tinham condições de ir à Praça Tiradentes, deleitando-se com o par nas salas de cinema.

Em novembro de 1952, os riscos alertados por distintos visitantes sobre as condições precárias da Atlântida se confirmam: um incêndio destrói as instalações e equipamentos da produtora. Em meio à perda de seu estúdio, Ribeiro Jr. exprime preocupação com o próximo musical carnavalesco – o segundo filme que Burle dirigiria –, a ser lançado no início de 1953. O cineasta então lhe promete entregar uma chanchada em 60 dias, utilizando para filmá-la os estúdios da Cinédia. Nessas condições, o diretor tem autonomia para realizar seu filme, *Carnaval Atlântida* (1953), que acompanha em todas as etapas, desde a escrita do roteiro. O longa é estrelado por Oscarito e Grande Otelo e conta também com a presença de Colé, conhecido por interpretar o papel de mulato no teatro de revista³¹⁷.

A liberdade do diretor resultou, na opinião de Melo (2006), num filme que se distingue das duas produções anteriores de Burle na empresa por uma certa tonalidade social. Esse autor vê *Carnaval Atlântida* como um manifesto do cinema subdesenvolvido, que satiriza o surgimento da Vera Cruz e os estrangeirismos da época. Seja como for, é inegável que o filme dá um espaço especial ao negro, impensável nos musicais hollywoodianos, como veremos mais adiante.

Por ora, é preciso apontar o desfecho da história: nas filmagens da última cena, Burle se desentende com Oscarito – o ator que era tido por Ribeiro Jr. como uma “mina de ouro” (AUGUSTO, 2005). Em consequência, o diretor é demitido e substituído por Carlos Manga³¹⁸, até então responsável por dois números musicais, e escolhido pelo

³¹⁷ Alguns estudos têm identificado o ator como mulato (CARVALHO 2005 e STAM 2008), mas em nenhuma revista e crítica da época, encontrei a descrição de sua cor, o que leva a concluir, por contraste que era branco: quando se tratava de afrodescendentes, a descrição da cor da pele sempre vinha acompanhada na descrição do intérprete. Em 1954, por exemplo, saiu na revista *A Scena Muda* uma reportagem sobre atores negros. A reportagem não citava Colé, apenas Grande Otelo, Ruth Souza, Abdias do Nascimento, Pérola Negra e Marina Gonçalves, entre outros. Ver: *Intérpretes de cor em nosso cinema* in: *Scena Muda*, 31/03/1954.

³¹⁸ Nascido em 1928, proveniente da classe média carioca, morador do bairro da Tijuca e estudante de Direito, Manga larga o emprego de bancário para ser técnico de cinema da *Atlântida*. Fascinado pelo

próprio Oscarito para finalizar o filme. Por intermédio do intérprete – e em seu benefício direto –, Manga se torna o principal diretor da empresa. Grande Otelo, por sua vez, ainda enfrenta os dilemas do alcoolismo, que culmina na internação do ator no Sanatório Botafogo, em maio de 1953. Com tudo isso, seus atrasos e ausências são frequentes. Otelo era visto como o oposto do Oscarito também na vida pessoal, pois este era casado desde a década de 1930 e abstinente. A propósito, as memórias de Manga sugerem uma relação paternalista de Oscarito para com Otelo. O diretor comenta que passava a Oscarito as melhores piadas do filme, mas que este costumava pedir-lhe que as repassasse a Otelo, dizendo que daria um jeito para improvisar as suas próprias. De todo modo, passar os chistes mais engraçados para Otelo não deixava de ser uma vantagem para Oscarito, que assim tinha mais liberdade para improvisar e se livrava de seguir o *script*.

Interessa perceber que tal relação se internaliza na estrutura fílmica de *Dupla do barulho*, com que Manga estreia na direção. Agora o cineasta buscaria justamente transpor as diferenças e rixas tácitas entre Oscarito e Grande Otelo para os personagens de, respectivamente, Tonico e Tião, dupla de sucesso que se desfaz a partir do momento em que Tião quer tanto sucesso quanto Tonico, o ator principal da companhia. O toque dramático da disputa entre os dois se acentua, pois Tião se apaixona pela futura pretendente do amigo, a atriz branca Edith Morel. Tonico continua em sucesso ascendente, enquanto Tião decai e se torna alcoólatra. Assim, a trama não apenas incorpora visões sobre a vida pessoal de Oscarito e Grande Otelo, mas propõe uma solução condizente com “o imaginário da branquitude” (DYER, 1997): Tião só consegue se livrar do alcoolismo depois que reconhece seu lugar e se apaixona pela empregada da companhia de teatro, interpretada por Mara Abrantes³¹⁹. Esta negra de pele clara convence Tonico e o dono do teatro a darem mais uma chance a Tião. O duo retorna ao sucesso, e Tião volta a ser o coadjuvante de Tonico. Mais adiante, discutirei melhor outros aspectos interessantes do filme.

No último longa da dupla, *Matar ou correr* (1954), realizado na sequência, Manga inaugura um tipo de chanchada que se torna usual no cinema brasileiro: a paródia de filmes hollywoodianos inteiros. A fita é inspirada por *Matar ou morrer*

cinema hollywoodiano e diretor-fundador do (*Frank*) *Sinatra*/ (*Dick*) *Farney Fã Clube*, ele será levado para a *Atlântida* por Cyll Farney, irmão de Dick. Antes de tornar-se diretor, é ajudante de carpintaria, almoxarife e assistente de produção e montagem. Posteriormente faz carreira na televisão, nas emissoras Record, Excelsior e Globo.

³¹⁹ Mara Abrantes era parceira de palco de Otelo nos espetáculos de Carlos Machado.

(ZINNEMANN, 1952), uma alegoria do macarthismo nos Estados Unidos, mas sem a dimensão política. A dupla interpreta o xerife e seu ajudante. O sucesso do longa permite a repetição da fórmula em *Nem sansão, nem Dalila* (1954), paródia de *Sansão e Dalila* (DeMILLE, 1949), que já não conta com a presença de Otelo. Manga também é responsável por atualizar as chanchadas nos anos 1950 à luz da atmosfera da Guerra Fria, incorporando temas como a corrida armamentista, em *O homem do Sputnik*; o retorno do populismo varguista, em *Nem Sansão, nem Dalila*; e o sucesso do rock&roll em *De vento em popa*, todos estrelados por Oscarito.

Aparentemente, não há nenhum problema pessoal entre Manga e Grande Otelo. Ambos trabalharam juntos na boate de Carlos Machado, para onde migraram o teatro de revistas e os shows dos cassinos após a proibição de Dutra aos jogos de azar, em 1946. Entretanto, o diretor tinha uma proximidade muito maior com Oscarito, a quem ele se referia como um “pai”, que o ensinou uma série de artimanhas da comédia e do cinema (MANGA, 2013). Além disso, Oscarito tinha uma relação muito melhor com Ribeiro Jr. (AUGUSTO, 2005). Com a saída dos fundadores da *Atlântida*, Otelo se sentia cada vez mais de escanteio. Para além disso, ele próprio se cansava dos papéis que lhe ofereciam. Desde de 1951, o ator reclamava:

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 comicidade fácil, baseada apenas na exploração do meu tipo humano, mirradinho, e na minha cor. (*Semanário Radar*, 20/04/1951).

A partir de 1953, ele escreveria alguns artigos em *Última hora* e *A noite ilustrada*, onde falaria sobre os embalos noturnos da “Cidade Maravilhosa”, mas também aproveitaria para reivindicar um lugar melhor para o ator negro no cinema e na *mass media*. O interessante é que, em sua opinião, não havia contradição entre humor e crítica, pois ele faria uso de sua *persona artística* justamente para engajar os fãs em sua militância. Comentando as *Seleções* do *Reader's Digest*, ele lamentaria a ausência de negros na publicidade. Vale a pena citar o longo trecho, pois sintetiza sua visão sobre as relações raciais no período:

Há muitos anos me chama atenção, não só em *Seleções* como em todos jornais e revistas de qualquer parte do mundo. As figuras de homens, mulheres e crianças são todas brancas. Por quê? Não me lembro de ter visto

num anúncio de geladeira, perfume, aviação, interiores de casa, móveis etc., figuras negras. Qual o motivo, meu Deus? Só me lembro de ter visto *anunciando sabão uma gorda negra* ou nos *anúncios de pasta de graxa*, vagões de estrada de ferro com negros encarregados de botar os banquinhos para os brancos subirem, automóveis com motoristas negros. Nunca passageiros de avião, bicicleta ou seja lá o que for de confortável.

Será que o negro não tem direito de ter uma casa, comprar bons móveis? Os garotos negros, os homens negros e as mulheres negras querem tudo quanto os brancos querem, senhores anunciantes! Se às vezes não compram ou não usam é porque não foram influenciados pelos anúncios, que poderiam ter negros sorridentes com seu charuto ou cigarros Hollywood ou Continental. *Nunca se viu no Brasil uma senhora negra abrindo geladeira*, tomando um refrigerante ou vestida com um belo maiô e também um senhor negro com seus filhos dentro de um belo automóvel.

O negro nos anúncios, além de uma providência de fundo social, poderia até despertar a atenção pelo pitoresco, pois seria algo nunca visto. O negro, quando veste uma boa roupa (não falo do privilegiado) ou vai para o meio dos seus ou torna-se arrogante, cheio de si, como se estivesse feito uma grande coisa. Por quê? Porque não estão acostumados com a ideia de que podem usar boas roupas. Muitos deles gostariam de usar o que está nos jornais e revistas usados por figuras brancas.

Não é *direito*, minha gente. Acostumemos os nossos negros a serem bem vestidos nas revistas. Mostremos os garotos negros saindo das escolas, jogando futebol, graças ao Toddy, ou bebês negros reclamando talco Johnson, e estaremos ajudando também a democracia nas aproximações dos povos, sem recorrer a doutrinas terroristas. Viva a *Light*, que botou a figura de um negrinho nos anúncios de racionamento. É verdade que de uma maneira discutível, mas não chegou a ofender ninguém. E é sempre um negrinho” (Grande Otelo, 1953 apud CABRAL 2007, p. 152).

Diferentemente dos artigos de Abdias do Nascimento em *Quilombo*, que pela própria característica do jornal, buscava um formato de manifesto, a simpatia percorre todo o texto de Grande Otelo, que segue o gênero da crônica. Claro está que eles tinham personas e visões diferentes: Otelo era um ator cômico e Abdias se tornava, cada vez mais, um militante. Além disso, Otelo não menciona a existência de um problema socioeconômico, mas apenas a falta de incentivo dos publicitários para que os negros consumam produtos de luxo. Ambos, entretanto, usam a ideia de democracia como um fim legítimo para suas reivindicações. Ainda que para o primeiro a democracia significasse igualdade de oportunidades sociais básicas e para o segundo, acesso aos bens de consumo (e luxo). O interessante é que a linguagem empregada por cada um segue suas próprias *personas*. Nesse sentido, há um esforço de Otelo para fazer com que suas reivindicações adquiram o tom leve de seus personagens cômicos – o que se expressa especialmente pelo modo como o ator comenta o anúncio da *Light* que, em tom de pilhéria, coloca um “negrinho” para fazer campanha de racionamento de energia. Esse personagem cumpre o mesmo tipo de papel que o autor fazia nas chanchadas. Igualmente, Otelo justifica de forma cifrada o seu papel de “mulato pernóstico”, que

quando veste uma boa roupa se torna petulante – personagem/estereótipo utilizado especialmente nos filmes de Watson Macedo.

O mesmo tom aparece em uma carta de sua autoria para a colunista Elsie Lessa, que reclamara da falta de preparo das empregadas domésticas com clara discriminação racial. Otelo iniciava sua missiva, dizendo ser “fã literário” da cronista, mas defendia as empregadas domésticas e dava mais elementos que permitem vislumbrar sua avaliação das relações raciais no Brasil: “Na minha opinião, a culpa desse negócio é o 13 de maio. Abriram a porteira e soltaram o gado sem boiadeiro. Deu nisso” (Otelo 1953 *apud* CABRAL, 2007, p.153). Para ele, a abolição deveria ter sido acompanhada por medidas de tutela dos ex-escravizados. Havia uma claro resquício de uma visão monarquista em sua fala³²⁰, atualizada por sua adesão ao populismo varguista, que ele nunca escondeu: em diversos momentos, defendeu Getúlio em público. Tal solução se confundia com seu próprio itinerário de criança criada por brancos, encontrando reforço em sua *persona memorialística*. Ao final da mensagem, o ator lança mão do bom humor e da ironia: “Meu abraço sincero de admirador obediente, que sabe até atender ao telefone” (idem, *ibidem*).

Os textos revelam coincidências entre suas *personas* e estratégias políticas. A “ambivalência” (SCHWARCZ, 2010) surgia, no entanto, quando o ator passava do âmbito geral para o particular. Para falar em nome dos negros, buscava o tom conciliador, mas para falar sobre si, era incisivo. Ao perder o prêmio de melhor ator no Festival de Cinema para José Lewgoy, Otelo fez um desabafo público, no artigo “O treze de maio não valeu”:

A variedade das humanas opiniões, na sua complexidade, cria no menos avisado mortal um estado de apatia, produzindo às vezes amargos frutos. Sinto-me assim. Contam-me que oito homens julgaram meu trabalho em confronto com o de um colega e o trabalho do colega foi considerado melhor. Tenho minhas convicções. De maneira que não me sentirei tão violentamente derrotado nessa lide artística. Fui abatido *num terreno igual com armas iguais*. Sinto apenas a inutilidade da dedicação. Foram anos de lutas, abstinência, má alimentação, desconforto para que lembrassem de que eu tinha um direito a um prêmio. Quando se lembraram disso, distribuíram o prêmio a outro. Sempre foi assim. Jardel, falecido, me pagava 450 mil réis por mês. A Urca nunca passou dos oito contos mensais. No cinema, não ganho mais de 30 mil cruzeiros por filme. Já ganhei muito menos. Não faz mal. *Sofro o destino dos pioneiros, talvez nem isso*. Sou quem tem o maior *score* de filmes realizados até agora no Brasil e não me deram nada. Nem uma medalha. Só o dr. Getúlio me deu charuto (OTELO 1953 *apud* CABRAL, 2007, p.158).

³²⁰ Otelo foi um dos negros que levou o resto mortais da Princesa Isabel da Praça Mauá para a Catedral Metropolitana, em 1953 (CABRAL, 2007).

É possível relativizar o argumento de Otelo, afinal ele já havia recebido o prêmio de melhor ator pela Associação dos Críticos de Cinema. Mas de fato, recebia um salário menor que artistas brancos do mesmo calibre³²¹. O interessante é que em seu argumento, não utilizaria a cor como empecilho para conseguir tal prêmio, apenas no título, que faz referência à escravidão. Talvez se possa pensar que o uso explícito da justificativa racial poderia ferir os brios de seus fãs e amigos brancos. Ou que ele próprio não quisesse ver a cor como uma barreira para o seu sucesso.

Ao final, Otelo elogia o presidente, que lhe regalara um charuto. Sua relação com Getúlio Vargas vinha desde a época em que trabalhava na Companhia de Jardel Jércolis e era marcada por convites para o ator se apresentar nas festas de aniversário do político. Em *Noite ilustrada*, Grande Otelo não deixaria de dedicar um artigo ao presidente que, naquele momento, era alvo de violentas críticas capitaneadas pela União Democrática Nacional (UDN). O trecho revela o modo como a *persona* do ator se constrói em conexão com o ideário varguista, espelhando em certa medida a democracia racial que aquele governo buscou propagar:

O papai aqui foi também ao ato inaugural do I Festival de Cinema do Distrito Federal, realizado no Catete. Foi gente à beça. Demos conta ao doutor Getúlio dos nossos projetos, sonhos e desenganos. Depois, o presidente chamou Oscarito, que já tinha ido embora por causa da matinê no Glória³²². Então, não sei se o presidente ou o doutor Pessoa [diretor do Departamento de Turismo da prefeitura carioca] chamou o papai aqui. Fui lá onde estava aquele a quem aprendi a querer bem, dê no que der, haja o que houver, e recebi daquelas mãos, que assinaram em 1951 um decreto dando liberdade de espírito à minha raça, um presente, um simples charuto. Recebi aquele charuto como quem recebe uma condecoração e como tal considerarei enquanto vida tiver. Agora, fico pensando que nunca voltei de mãos vazias quando fui ao Dr. Getúlio Vargas. Quando os benefícios não vem para as mãos, vem para o espírito ou para o coração. Getúlio Vargas há de ser sempre o símbolo do imbu acolhedor, protegendo o viajor cansado das largas caminhadas. Guardei seu charuto, presidente. Só disporei dele em prol de algo que seja muito maior do que eu. Seu charuto, presidente Getúlio Vargas, representa para mim a lei trabalhista [...], a lei da obrigatoriedade do cinema nacional, Volta Redonda e outras tantas realizações desse coração bom e patriota, que é o seu. Obrigado, presidente, pelo charuto que me deu. E que Deus faça Vossa Excelência o negrinho do pastoreio, milagroso, para

³²¹ Há uma diferença entre o montante que ele diz receber e a sua folha de pagamento na *Atlântida*. No artigo, por sinal, ele aumenta o valor do salário que recebia: não se sabe se de fato teria havido um reajuste salarial no período, dado que o último contrato com a *Atlântida* citado por seu biógrafo é de 1949, ou se o ator aumentou o valor para não se rebaixar demais frente ao público leitor. A mesma ponderação vale para as diferenças de salário relatadas na Companhia do Jardel Jércolis e na Urca.

³²² Merece atenção que Otelo cite seu parceiro Oscarito no artigo: chamado antes pelo presidente, ele já não estava lá. A menção fomentava de forma sutil a rivalidade entre os dois, ao mesmo tempo em que sugeria que Oscarito não nutria a mesma lealdade que Otelo por Vargas.

encontrar na campina do Brasil imenso a paz e a confiança perdidas (idem, ibidem).

Grande Otelo exaltava o então presidente pelos seus feitos e, ao final, fazia sua prece para que Deus tornasse Vargas o negrinho do pastoreio – em referência à lenda gaúcha de um menino escravo que, suspeito de ter perdido um cavalo, é castigado pelo seu fazendeiro até a morte para, no fim da história, se tornar um anjo³²³. Tais votos encerram um sentido político caro a um momento em que Getúlio era malhado pela oposição. Se transmutado em anjo, como o negrinho do pastoreio, o presidente seguiria sendo um herói, ao mesmo tempo em que no presente era vítima, como Otelo e os afro-brasileiros em geral. A devoção do ator a Getúlio e sua proximidade com o PTB lhe renderiam um cargo no funcionalismo público, como assistente técnico do Serviço de Recreação do Ministério do Trabalho³²⁴.

A última chanchada de Grande Otelo na Atlântida seria *Malandros em quarta dimensão*, dirigida pelo decano Luiz de Barros, com quem o ator trabalhara na Cinédia. Além disso, Otelo participa num filme em co-produção com a Alemanha, *Paixão nas selvas*, uma aventura amorosa estrelada por Cyl Farney e Vanja Orico e dirigida por um cineasta alemão que havia feito vários filmes sobre a fauna e a flora brasileiras.

Depois disso, Grande Otelo vai para São Paulo, na esperança de interpretar um papel melhor na Cinedistri e posteriormente na Herbert Richers – empresa rival da Atlântida, que começa como distribuidora e logo passa a produzir filmes (RAMOS e MIRANDA, 1997). Foi para onde afluíram diretores, técnicos e amantes do cinema que haviam trabalhado na Vera Cruz, bem como José Carlos Burle, Watson Macedo e Alex Viany, entre outros. Já no primeiro filme, *Depois eu conto* (BURLE, 1956), o ator mantinha a *persona* convencional das chanchadas e, a partir do segundo, ele volta à dupla com um ator branco. Desta vez, seu parceiro no *set* é Ankito, parecido com Oscarito tanto na fisionomia, como na estatura. Otelo conhecera Ankito na época da Urca, onde este ator era acrobata (PINTO 2008), e tinha com ele uma ótima relação. Apesar da amizade, Otelo continuou recebendo o segundo crédito nos filmes.

A estrutura e as convenções dessas produções seriam as mesmas das chanchadas da Atlântida. Mudavam-se os temas, em consonância com o desenvolvimentismo do

³²³ Diga-se de passagem, um dos sonhos que o ator mais acalentava era o de interpretar essa lenda no cinema. O projeto só se concretizou décadas mais tarde, em 1973 (OTELLO, 1967 e CABRAL, 2007).

³²⁴ Por intermédio do amigo e jornalista José Gomes Talarico, filiado ao PTB e próximo de João Goulart e do presidente, artistas como Otelo, Herivelto Martins e outros artistas passariam a receber um salário mensal desse Ministério, como também ocorrera com Abdias do Nascimento alguns anos antes.

Brasil nos anos JK, o surgimento da televisão, a disputa armamentista e a corrida espacial entre EUA e União Soviética. Além disso, incorporava-se uma estética de contornos realistas – com locações externas – e maior número de atores e figurantes negros, seguindo as tendências de vanguarda no cinema brasileiro, por exemplo, os filmes de Nelson Pereira dos Santos. O espaço do casal romântico era reduzido e os comédicos tinham mais centralidade; geralmente, essas personagens eram provenientes da classe baixa e dos morros. Se outrora Burle e Alinor compunham diálogos sem piadas pejorativas sobre os negros, agora as chanchadas não teriam nenhum pudor em fazer toda espécie de chistes racistas. Grande Otelo tem dois tipos de papel: ou representa a classe popular, junto com Ankito – como acontece em *Vai que é mole*; *É de chuá*; e *Pé na tábua* – ou interpreta um artista de sucesso – caso de *Um calango na Belecap*; e *Garota enxuta*, em que Ankito vive um aspirante a artista.

Vale perguntar acerca dos motivos que levaram Otelo a continuar aceitando esses papéis. A partir da segunda metade da década de 1950, as chanchadas entraram declínio, transferindo suas convenções para os programas de auditórios e telenovelas. No cinema, ganham espaço realizadores como Nelson Pereira dos Santos e os diretores vinculados ao Cinema Novo. Para essa nova cinematografia, Otelo despertava pouco interesse: sua *persona* cristalizada nas chanchadas não conseguiria expressar os valores almejados pelo novo movimento. Assim, o autor participa em filmes de transição, como *Rio Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Assalto ao trem pagador* (1962), de Roberto Faria.

No plano pessoal, Otelo se restabelecera. Casou em 1954 e teve filhos, o que também aumentou seu custo de vida. Ainda recebendo um salário menor que outros artistas brancos do mesmo calibre, ele teve que continuar trabalhando no cinema, nas rádios, boates e na televisão para sobreviver. Talvez o ator mantivesse os mesmos papéis como forma de ocupar os poucos lugares oferecidos aos negros, reafirmando sua importância – esse era seu argumento em defesa da propaganda da *Light*, que embora de “maneira discutível”, pelo menos usava um “negrinho”.

Seja como for, é importante não perder de vista que os personagens de Grande Otelo, nesse período, servem de fios condutores, exprimindo tanto os desejos de integração do negro, como ocorria também nos filmes de Burle e Alinor, quanto o racismo da época. A seguir, busco mostrar como os filmes construíram uma versão própria das relações raciais da época, a partir da articulação entre uma estrutura de sentimentos da branquitude e do imaginário da democracia racial. Isso foi possível graças a uma série de

recursos que se repetem de um filme a outro. Analisarei os seguintes relações: a afirmação e fixação de hierarquias entre os personagens negros e brancos; o uso do vocabulário que sugere classificações raciais e posições sociais; e o jogo com imagens que procuram causar riso pela inversão na cor da pele das personagens; e a interdição às relações afetivo-sexuais entre homens negros e mulheres brancas.

Grande Otelo e a tradução da forma:

Pico (Colé) e Nico (Grande Otelo) fazem faxina no cenário do Estúdio Acrópolis, após terem seu projeto de musical carnavalesco sobre Helena (do Morro da Formiga) reprovado pelo dono da empresa, Dr. Cecílio B. de Milho³²⁵ (Restier Jr.). Este repreende os dois faxineiros que ainda reclamam e os convida a imaginar um roteiro sobre Helena (de Tróia), em meio às duas colunas gregas que compõem o cenário.

Tal como nos musicais de Busby Berkeley, em que a imaginação dos personagens introduz o número musical, o espectador passeia pela fantasia de Cecílio: um jardim grego, com uma fonte, colunas dóricas, ao som da harpa, ninfas brancas em danças circulares e, ao fundo, Helena, que é abanada por dois serviçais negros (Grande Otelo e o cantor Blecaute). A imaginação de Cecílio é cortada por Pico e Nico, que criticam: “isso não vai fazer sucesso, precisa de algo mais chacoalhado”. Então, convidam o chefe a imaginar a cena por outra perspectiva. Na câmera subjetiva dos dois faxineiros, aparece o mesmo cenário; mas ao invés do som de harpa, se ouve cavaco, pandeiro e tamborim. Ao fundo, Blecaute começa a cantar o samba “Dona Cegonha” e caminha para o centro da cena. As ninfas brancas se levantam e começam a sambar. Helena se empolga e também começa a entoar a marchinha, caminhando para o centro do enquadramento, ao lado de Nico. Inicia-se um grande baile de carnaval. Nico começa a dançar gafieira com uma ninfa branca, eles rodopiam e batem uma traseira na outra. Blecaute dança com a Helena de Tróia, de modo mais comedido. No final da música, Grande Otelo pula sobre os braços da ninfa e cai no chão. Ouve-se a voz de Cecílio, gritando “pára!”. Cecílio protesta e vai embora. Grande Otelo estufa o peito e diz com sua voz, que alterna tons graves e agudos: “Ora os gênios são sempre incompreendidos”.

³²⁵ Cujo nome é uma clara paródia do diretor de épicos hollywoodianos Cecil B. Mille (AUGUSTO 2005).

Sequência: *Carnaval Atlântida*

Fig. 76 – Pico, Nico e Cecílio.

Fig. 77 – Câmera subjetiva de Cecílio: Nico e Blecaute abanam Helena de Tróia.

Fig. 78 – Nico aponta para a cena que imagina.

Fig. 79 – Câmera subjetiva de Nico

Fig. 80 – Agora Blecaute ocupa o centro da cena.

Fig. 81 – Grande Otelo e Maria Antonieta Pons se juntam à folia.

Fig. 82 – Nico dança com uma ninfa branca.

Fig. 83 – O bailado sugere a existência de desejo afetivo-sexual interracial.

Fig. 84 – Blecaute dança um pouco mais comedido com a rumbeira cubana.

Fig. 85 – Nico joga-se no colo da ninfa, como uma criança.

Fig. 86 – Ouve-se a voz de Cecílio e Nico cai no chão.

Fig. 87 – Acaba a fantasia, com a cara fechada de Cecílio.

Essa cena de *Carnaval Atlântida* expressa de modo mais profundo a tradução das convenções do musical hollywoodiano para o musical brasileiro. Como vimos anteriormente, a característica mais marcante da forma musical e da comédia é a composição de sequências impossíveis do ponto de vista realista. Ou seja, a capacidade de irromper música, dança e um humor disparatado num cotidiano normal, ou por meio da fantasia dos personagens. Entretanto, em Hollywood o privilégio de criar uma sequência imaginária é dado apenas aos personagens brancos, que cantam e dançam na chuva e percorrem os mais diferentes cenários do mundo com a imaginação e gestos corporais. Aos negros, isso só se torna possível em musicais dirigidos a seu grupo racial, com elencos inteiros de afro-brasileiros. O gênero musical e cômico, portanto, introduz a segregação racial como princípio formal do filme: até mesmo no plano onírico os negros estão separados dos brancos.

O que a sequência de *Carnaval Atlântida* revela é justamente o contrário: há uma distribuição equitativa da câmera subjetiva do musical entre o personagem branco, Cecílio, e o negro, Nico. Tanto a um, quanto ao outro, é fornecida a oportunidade de sonhar e vislumbrar outros cenários, ou utopias musicais. Se na imaginação de Cecílio,

os negros estavam à margem da sequência, na cena imaginada por Pico e Nico, eles vão ao centro e dançam, com certa volúpia, com mulheres brancas, exprimindo sonhos de integração e um desejo de miscigenação. A clara aspiração interracial da cena se complementa na música e, ainda que de forma ambígua, seria pouco provável em Hollywood. A dubiedade é que, por mais exagerados que possam ser os trejeitos de Otelo, ele não ameaça o modelo branco patriarcal, pois é muito mais baixo que a atriz com quem ele baila, podendo até deitar em seu colo, feito criança. Em contraposição, Blecaute, um negro alto e forte, tem o gestual comedido. Ele não toca Maria Antonieta Pons enquanto dançam. Além disso, para formar par com ele, escolheu-se uma atriz cubana – e não brasileira. Por fim, os sorrisos de Blecaute e Grande Otelo, e suas expressões faciais conferem comicidade à cena, como se tudo não passasse de uma brincadeira de carnaval, que não se consuma nem na fantasia.

Há outras cenas no filme em que a imaginação de Pico e Nico irrompe o cotidiano. Nessas sequências, eles cantam marchinhas de carnaval. Há também um número imaginado pela mocinha do filme, Eliana, em que Grande Otelo e ela dançam o número *No tabuleiro da baiana*. O trecho expressa novamente um desejo interracial, mas mantém-se dentro dos limites da estrutura de sentimentos da branquitude no Brasil.

É válido pontuar que Pico e Nico são tratados como ignorantes pelo dono do estúdio. Essa forma de retratar os negros, que existira em Hollywood, seria paulatinamente evitada nos Estados Unidos, diante dos protestos do movimento negro norte-americano, especialmente da NAACP, em 1942. No Brasil, entretanto, as piadas pejorativas sobre afro-brasileiros pareciam se intensificar entre uma chanchada e outra, especialmente naquelas produzidas por Watson Macedo, Manga e J. B. Tanko. A primeira geração da *Atlântida* era mais cuidadosa a esse respeito, o que condiz com a própria opinião de José Carlos Burle e Alinor Azevedo sobre o racismo no Brasil. Mesmo em *Carnaval Atlântida*, dirigido por Burle, a ignorância de Pico e Nico é contraposta à obtusidade de Cecílio, que não conhece as reais condições de produção de filmes no Brasil e que, no fim da trama, desiste de seu projeto e apoia o musical carnavalesco, por insistência da filha e da sobrinha.

De todo modo, persiste a lógica perversa de um racismo que incorpora o negro ao imaginário da miscigenação, desde que ele permaneça num patamar abaixo dos brancos. Isto acontece em todas as chanchadas da dupla Oscarito e Grande Otelo, em que o segundo, em geral, inicia o enredo na posição mais baixa da hierarquia social. Em *O mundo se diverte* (MACEDO, 1949), Otelo interpreta Aparício, um zelador, enquanto Oscarito é Pacheco, pintor de cenários. Em *Aviso aos navegantes* (MACEDO, 1950), Grande Otelo (Azulão)

é o cozinheiro do transatlântico e nas horas de folga só tem acesso à terceira classe, enquanto Oscarito (Frederico) é um artista de variedades. Em *Carnaval Atlântida* (Burle 1952), Grande Otelo (Nico) é faxineiro do Estúdio Acrópoles Filmes e faz dupla com o ator Colé (Pico). Ambos zombam de Oscarito (Xenofontes), renomado professor de mitologia grega. Em *Barnabé tu és meu* (Burle, 1951), Otelo (Abdula) é escravo da princesa árabe Zulema; e Oscarito (Barnabé), embora faxineiro, é confundido com um príncipe. Em *Dupla do barulho* (Manga 1953), Grande Otelo (Tião) é uma espécie de ajudante geral que anuncia as atrações do circo, enquanto Oscarito é artista (Tonico). Em *Matar ou correr*, Grande Otelo (Bogart) e Oscarito (Humphrey) são forasteiros, mas no decorrer da trama o segundo se torna xerife e Otelo, seu ajudante. Os papéis de personagens que estão na base da pirâmide social aparecem mesmo em *Também somos irmãos* e *Moleque Tião*. No primeiro filme, Otelo é um morador da favela malandro e sambista que vive de bicos e trabalhos escusos. No segundo longa, ele mora no interior do Rio de Janeiro com a sua mãe e vai para a capital com o sonho de ser artista. Na cidade maravilhosa, vira entregador de marmita (MELO, 2006)³²⁶.

Por outro lado, no decorrer da maior parte dos filmes de que participa, o personagem de Grande Otelo consegue algum tipo de ascensão, ou pelo menos amaina hierarquias. As exceções são a chanchada *Barnabé tu és meu* e o drama *Também somos irmãos*. No primeiro caso, não há possibilidade de mudança, visto que ele interpreta um escravo. No segundo, obra do gênero realista, Miro (Otelo) permanece na mesma condição, não só porque tentara ascender por meio do crime, mas também porque prefere viver junto aos seus. É interessante notar que Renato, seu irmão, do mesmo modo, não ascende socialmente. Pelo contrário, ele consegue o diploma de Direito, mas vai para a prisão e, mesmo graduado, continua a viver no morro.

Os filmes em que Otelo divide a cena com Ankito introduzem diferenças na dinâmica da dupla. Nessas produções, Otelo ganha um espaço maior do que nos tempos finais da Atlântida, quando havia perdido seus aliados. Além disso, há mais personagens e figurantes negros nas produções, o que coloca o gênero em dia com as tendências do cinema de vanguarda. Por outro lado, se as chanchadas da Atlântida mantêm a assimetria entre Oscarito e Grande Otelo, em favor do primeiro, no período posterior o personagem de Ankito tende a ascender, igualando-se em posição a com Grande Otelo

³²⁶ A participação de Otelo em *É com este que eu vou* é pequena, portanto não vou analisá-lo aqui.

ao final da trama, mas o inverso não ocorre: quando o negro ocupa posição inferior, por mais inversões e aproximações que ocorram, a desigualdade é sempre mantida.

Em *É de chuá* (1958), Grande Otelo interpreta Laurino, diretor de harmonia da escola de samba. Ankito é Peteleco, seu tesoureiro. Endividados pela compra de fantasias para o desfile, a hierarquia entre os dois é desfeita e os personagens terminam o filme em pé de igualdade, como motoristas de um carro alegórico. Processo semelhante ocorre em *Garota enxuta* (1959) e *Um candango na Belecápolis* (1962).

Em ambos os filmes, Otelo interpreta um artista de sucesso. Na primeira fita, Ankito é o copeiro de um estúdio de televisão que, a todo custo, tenta ajudar o irmão a virar cantor de sucesso – o que consegue, com o apoio de Otelo. Na segunda, o ator branco encarna um calango chamado Tonico, que trabalha como artista nas cidades satélites de Brasília, ao lado da negra Odete (Vera Regina), por quem Emanuel Sammys Jr., interpretado por Otelo, se apaixona. Ao final do filme, Tonico e Vera fazem sucesso na capital carioca, graças à ajuda de Emanuel e Gilda (Marina Marcel), sua parceira artística branca e loira. Em ambas as produções, os personagens de Ankito estão em situação hierarquicamente inferior e, por intermédio de Otelo, a igualdade é restabelecida. Vale apontar que se Otelo é único negro colocado acima da hierarquia dos personagens mais comuns, outros personagens brancos são geralmente tão ou mais poderosos do que ele. O que chama a atenção nesses filmes é a diferença na composição das parcerias de Otelo em relação a Ankito e Oscarito. No primeiro, há uma igualdade maior entre os personagens, no segundo uma assimetria marcada.

No entanto, a relação muda nos filmes em que Ankito interpreta personagens que ocupam posições superiores à de Otelo numa hierarquia social, como *Pé na tábua* (1958) e *Vai que é mole* (1960). No primeiro, Ankito é Petrônio, um motorista de lotação, ao passo que Otelo faz o papel de Cabeleira, o cobrador. Os dois terminam o filme nas mesmas ocupações. Na segunda produção, os atores interpretam os ladrões Macio (Ankito) e Brancura (Otelo). Embora não haja uma diferença de *status* entre eles, Macio manda em Brancura e bate em sua testa, reforçando que ele demora para compreender as coisas. A assimetria existente entre os dois é mantida durante todo o enredo, a despeito da amizade entre eles.

A expressão dos marcadores sociais da diferença e a representação do preconceito racial nos filmes:

Acho a candidatura de Otelo para vereador necessária, pois a raça ‘colored’ precisa de um representante de côr que não tenha preconceito racial. Se eu votaria nele? Claro, não gosto de votar em branco.
- Oscarito

Proferida em outubro de 1954 e publicada no *Jornal do Cinema* do Rio de Janeiro, a citação acima revela uma forma de negociar as relações raciais na época. A frase foi retirada da seção *O que um pensa do outro*, que nessa edição trazia de modo “explícito” as opiniões recíprocas de Oscarito e Grande Otelo. Na página da esquerda, estão os comentários de Oscarito, sob o título “*Otelo ganha pouco*”. À direita, as opiniões de Grande Otelo, com a manchete “*Oscarito vale o que ganha*”. Mas se na matéria ambos trocam elogios rasgados, é possível perceber nas entrelinhas determinadas tensões que revelam o lugar desigual destinado a cada um campo cinematográfico.

Nota-se logo de saída como Oscarito descreve sua visão sobre as relações raciais no Brasil: elogia a candidatura de Otelo, que percebe como um vereador livre de preconceitos e, portanto, digno de representar seu grupo racial na política; não obstante, ao defender que a “raça ‘colored’ precisa de um representante de “côr” que não tenha preconceito racial”, afirma de modo implícito que os “representantes de côr” de seu tempo nutrem esse tipo de preconceito – exceto por Grande Otelo.

Tal entendimento não está tão distante daquele expresso pelo próprio ator negro no período³²⁷. Candidato a vereador nas eleições de 1958³²⁸, ele adota o *slogan* “não vote em branco; vote em Grande Otelo” (CABRAL, 2007, p. 181), acompanhado da assertiva: “o negro é que está criando o problema do negro no Brasil” (idem, ibidem). No cartaz, havia ainda uma frase do Dr. Lyrio Coelho³²⁹: “eu só me lembro que sou negro quando vou ao espelho” (CABRAL, 2007, p. 181). Se a partir da frase de Oscarito, os negros são vistos como preconceituosos, no cartaz de Grande Otelo tem-se a impressão de que eles agenciam o discurso racial em torno de um problema inexistente. A ideia é reforçada pela frase do Dr. Coelho, pois ela sugere um homem

³²⁷ Posteriormente, Grande Otelo mudaria de opinião quanto ao problema “racial” no país, como indicam as entrevistas do ator em sua pasta nominal na FUNARTE/RJ.

³²⁸ Conforme Cabral (2007), Grande Otelo se candidatou em 1958. Mas, segundo a reportagem, o mesmo também ocorreu em 1954.

³²⁹ Não conseguimos identificar Lyrio Coelho. Otelo não conseguiu se eleger, pois o PTB retirou a sua (Revista Realidade, abril de 1967).

negro que não se sente vítima de preconceito, pois o espelho é a única coisa que o faz pensar em sua cor. Epígrafe e cartaz de campanha também vinculam cor da pele à opção “voto em branco” da cédula de votação eleitoral. O trocadilho revela um manejo “retórico”, que conforme Crapanzado (2002) é mais aberto à polissemia, da língua. Em ambos os casos, o que poderia ser lido como um voto motivado pelo critério racial ganha sentido mais fluido.

Mas esse tipo de trocadilho não fica restrita aos dois exemplos. Antes, modula a performance das relações raciais nas chanchadas, na medida em que esses filmes exploram de modo contínuo o jogo entre atribuição e auto-atribuição de marcadores sociais da diferença. Há, de fato, uma relação intrínseca entre atribuição racial e preconceito nessas produções.

Em *Aviso aos navegantes*, Otelo vive o personagem chamado *Azulão*, referência de cor, mas também aumentativa. Em *Matar ou correr*, o apelido dubio de *Xis Cocada* indica um doce que pode ter duas cores: marrom (de coco queimado) e branco. Os personagens de *Os três vagabundos* têm nomes análogos: *Rapadura* e *Milk Shake*. Além dos apelidos remeterem a comida, há uma evidente alusão à cor: a rapadura é marrom; o milk shake, por seu turno, pode ter várias cores, dependendo da mistura com o “branco” do leite. Em *Pé na tábua*, Otelo interpreta Cabeleira, em clara alusão aos seus cabelos crespos. Enquanto isso, em *Vai que é mole* e *Candango na Belecap* vive personagens cujos nomes também insinuam uma atribuição racial/de cor: Brancura e Emanuel Sammys Jr. – este último, em referência ao artista afro-americano Samuel “Sammy” Davis Jr., que fazia sucesso nos anos 1960.

Os exemplos mostram que Otelo é identificado como “de cor” ou “colored” o tempo todo: os nomes de suas personagens reforçam o marcador corporal, seja por meio da metáfora, como o no apelido Xis cocada; da metonímia, como no caso de Cabeleira; ou da ironia, por exemplo, com Brancura. Por trás dos denominativos, está um modelo de comicidade que opera pela justaposição inversa, que obriga a um redimensionamento dos termos; mas nesses filmes, tal operação visa circunscrevê-lo por sua cor.

Em texto clássico, Robert Hertz destaca a variedade de nomes existente para referir-se à mão esquerda. Isso diante, de uma quantidade diminuta de sinônimos para a mão direita que apontam para um desejo de “abolir” ou “reduzir” esse elemento, mal quisto pelo imaginário dominante (HERTZ, 1980):

A multiplicidade e a instabilidade dos termos para esquerda, e o seu caráter evasivo e arbitrário, pode ser explicado pelos sentimentos de inquietação e

aversão sentidos pela comunidade a respeito do lado esquerdo. Já que a própria coisa não podia ser mudada, o seu nome o era, na esperança de abolir ou reduzir o mal. Mas em vão, pois mesmo as palavras com significados felizes, quando aplicados a esquerda por antífrases, são rapidamente contaminadas pelo que expressam e adquirem uma qualidade ‘sinistra’ que proíbe seu uso. Assim, a oposição que existe entre direita e esquerda é vista até mesmo nas diferentes naturezas e destinos de seus nomes (p. 110).

Processo semelhante ocorre na relação entre os termos negro e branco³³⁰. Se como afirma Dyer (1997), um dos sustentáculos do discurso da branquitude é a suposta neutralidade do termo “branco” na relação com os demais, que permite aos sujeitos brancos se auto-atribuírem o universalismo, ou estarem aptos a todos os lugares/papéis. Nas chanchadas, os papéis restritos vividos por Grande Otelo são inversamente proporcionais ao vocabulário de nomes que se lhe atribuem. Logo, há muitos significantes para uma gama restrita de significados possíveis – a multiplicação de nomes tende a reforçar o sentido negativo assumido pelo termo negro³³¹, no contexto da branquitude. Em contraposição, o *significante* “branco” é uno, mas seus *significados* se ampliam de modo ilimitado.

³³⁰ Penso que a mesma interpretação ajuda a pensar o resultado da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD) de 1976, realizada pelo IBGE, que identificou 136 termos diferentes para referir-se à não-brancos. A grande maioria dos termos dizia respeito à cor de pele mais escura, buscando evitar o uso das palavras negro e pardo. Para uma análise dos 136 termos ver Lília Schwarcz (1998). Conforme analisa Telles, é bastante limitado o uso desses no conjunto da amostra: “Em nova análise dos dados de 1976, encontrou-se que 135 termos foram usados na amostra de 82.577 brasileiros, mas 45 desses termos foram utilizados por apenas uma ou duas pessoas. Oitenta seis (86), ou aproximadamente dois terços (64%) desses termos foram utilizados por apenas 279 dos 82.577 entrevistados correspondendo a 0,3% da população. Logo, os brasileiros utilizam uma vasta gama de termos raciais, mas a grande maioria utiliza os mesmos poucos termos” (TELLES 2003, 107). As palavras mais usadas, segundo pesquisa de 1995, são: branco, moreno, pardo, moreno-claro, preto, negro, claro (idem, ibidem). Nota-se novamente que há mais termos para referir-se à cor escura do que à cor branca. Nos filmes, entrevistas, matérias de jornal e críticas de cinema abordados em minha pesquisa, os termos mais usados são: negro, preto, morena, *colored* e de cor. Os filmes devem ser vistos, portanto, como documentos importantes sobre o uso tático de uma variedade terminológica corrente. Se levarmos em conta as conclusões de Telles (op. cit.), eles não servem de expressão das estatísticas nacionais de auto-atribuição, mas sem dúvida evidenciam formas de reforçar os constrangimentos do marcador racial ao nível da narrativa.

³³¹ Embora a birracialidade seja a regra na atribuição racial nos Estados Unidos, por meio da descendência, há mais termos para descrever a cor e se referir aos negros, do que aos brancos como: *black*, *nigger*, *colored*, negro, *café au lait*, *yellow*, *high yellow*, *ebony*, *bronze* etc. Lena Horne, de pele bem clara, era descrita como *café au lait*, e chamada de *Bronze Venus*. Skidmore afirma que “a comunidade negra norte-americana é em si mesma sensível a gradações de cor. Pesquisas recentes sugerem que a estratificação por cor, observada no interior da população não branca durante a escravidão e na primeira metade de século após a abolição, persistiu pelo menos até durante os anos 1970” (SKIDMORE 1994, p.187). James Ito está formulando uma pesquisa interessante sobre essas terminologias, através de biografias de personalidades negras, que descrevem e utilizam diversos termos para se referir ao próprio grupo e classificar outras pessoas (ITO, informação verbal, em Cambridge, M.A., 2011). Claro está que a descrição da cor e os termos relacionados, nos EUA, têm um uso diferente do que no Brasil. Ali, esses termos não se confundem com identificação racial dominante, polarizada entre brancos e negros. Aqui a existência de uma pluralidade para a identificação racial entre brancos e negros está na própria base da classificação, mas como analisam diversos autores, isso não significa a negação da existência de raças, visto que essas terminologias fazem uso sub-reptício da ideia de raça (GUIMARÃES, 2012).

O uso dos nomes, portanto, é uma forma de atenuar, no plano da linguagem, seja por eufemismos ou via humor, o marcador de cor/raça, substituindo-o por outros termos e revela uma percepção negativa do negro (tal como ocorria com a mão esquerda segundo Hertz) – e um procedimento próprio à lógica de distribuição desigual entre os *significantes* e *significados* no processo linguístico. Isto não acarreta necessariamente o combate à disjunção social, mas indica certos modos de fazê-la passar por aceitável.

Há, além disso, uma certa assimetria na distribuição de nomes, que se faz notar mesmo nos dramas *Moleque Tião* e *Também somos irmãos*. Nesses filmes, os personagens de Otelo são chamados por apelidos: assim como Nico em *Carnaval Atlântida*, ele é Tião no drama biográfico e Miro, em *Também somos irmãos*. Já Oscarito e os demais personagens brancos da trama costumam ser chamados pelo primeiro nome: o ator é Frederico, Barnabé e Professor Xenofontes (aqui, ganha um distintivo), embora também possa receber apelidos como Tônico ou *Kid Bolha* – o que é compatível com o “imaginário da branquitude”, descrita por Dyer (1997).

Nos filmes com Ankito, quando os personagens de Otelo assumem posições mais prestigiadas, são chamados pelo nome: tem-se aqui Laurindo, Emanuel e Otelo, respectivamente, um diretor de harmonia de escola de samba, um artista de boate e um ator de televisão. Entretanto, quando vive personagens mais humildes, ou bandidos, ele é chamado por apelidos, como Cabeleira, Jujuba e Brancura. O mesmo ocorre com Ankito: quando está acima de Otelo, é chamado pelo nome; quando abaixo, pelo apelido. Na perspectiva desses filmes, por um lado, o nome próprio denota autoridade, principalmente quando acompanhado do sobrenome. Por outro, os apelidos buscam intimidade e aproximações entre os personagens e os espectadores, além de reforçar sua posição subalterna.

Vimos anteriormente que, nos filmes analisados, a jocosidade existente entre Grande Otelo e Oscarito os aproxima na superfície, mas busca preservar um hiato entre os dois, ao passo que nos filmes com Ankito, quando este não se igualava a Grande Otelo, mantinha-se a distância hierárquica que o colocava um ou mais graus acima, na pirâmide social. Agora, foi possível constatar que também a escolha dos nomes das personagens encontra correspondências nas assimetrias sociais incorporadas pelo filme – sejam repostas, ou questionadas.

Um segundo ponto que merece destaque é o fato de nas chanchadas, as personagens brancas raramente verbalizam atribuições raciais diretas às personagens não-brancas. Os termos negro, “nêgo”, “nêga”, “mulata”, “crioulo” e “preto”, entre

outros³³², bem como nomes claramente ofensivos, como “urubu”³³³, costumam ser usados pelas personagens negras – como se somente elas fossem racistas.

Em *Dupla do barulho*, Otelo chama Maria, interpretada pela atriz Mara Abrantes – definida pela revista *A Scena Muda* pelos termos “negra”, “morena” e “colored”³³⁴ –, “de urubu”, enquanto fecha a porta do carro em sua cara, com violência. No filme *Um candango na Belecap*, há o seguinte diálogo entre personagens negras:

Emanuel: “Qualquer dia desses eu me queimo, Odete. E quando eu fico queimado sabe o que acontece?”.

Odete: “Sei, você fica mais crioulo ainda”.

Emanuel: “Olha que essa macaca depois que casou comigo ficou besta”.

Quando em paz, o casal usaria de forma carinhosa termos “meu nêgo”, “minha nêga” e “meu criolinho”, mostrando em que momento essas palavras adquiriam acepção positiva. Na fita *Vai que é mole*, novamente o preconceito é expresso por uma personagem negra. Maísa, chateada com Brancura (Otelo) por seus trabalhos ilegais, diz: “preto, feio e pequeno sim, mas ladrão não”.

O mecanismo engendra uma inversão perversa, na medida em que os racistas explícitos dos filmes são os próprios negros e raramente os brancos. Há, nesses filmes, apenas duas exceções. Na cena final do longa *É de chuá*, aparece o seguinte diálogo:

Laurindo (Grande Otelo): olha aqui, você devia ter me avisado que esse negócio de carro alegórico é uma gaiola, Pê.

Peteleco (Ankito): por que?

Laurindo: porque eu vinha fantasiado de passarinho.

Peteleco: Haha, se tivessem me dito, eu não acreditava.

Laurindo: o que?

Peteleco: Eu ainda ia ver um urubu numa gaiola.

Laurindo: Urubu!?

Laurindo, então, ataca Peteleco e, em meio à briga, o carro alegórico sai desgovernado. Se a ofensa é proferida pelo branco, é tratada de modo leviano, como uma brincadeira de crianças.

Em cena de *E o mundo se diverte*, Firmino, interpretado pelo ator branco Catalano, elogia o plano maquiavélico de Aparício (Otelo) da seguinte maneira: “Não sei como uma cabeça tão preta pode ter um pensamento tão claro”. A intenção é similar

³³² Os termos estão em aspas, pois foram retirados dos filmes. Tratam-se, portanto, de conceitos nativos.

³³³ Oracy Nogueira (1985) aponta em sua pesquisa que os termos “urubu”, “negrinho” e “anu” são jocosos e preconceituosos, geralmente utilizados para ofender negros.

³³⁴ Conforme a seguintes reportagem “Mara Abrantes a moreninha do cinema brasileiro”(A *Scena Muda* 9/9/1953).

à de *É de chuá* e, de modo análogo, o filme introduz o comentário racista dos brancos apenas como uma piada – e sem a seriedade das cenas de *Um candango na Belecrap* e *Dupla do Barulho*. Em *É de chuá*, Joaquim, o português, chama a personagem “mulata” (que como vimos, não tem nome) de “meu amendoim torrquinho”. Em todos os casos, esse tipo de comentário é visto como algo normal e inserido como um toque de descontração.

Por fim, vale destacar que o uso de recursos para acentuar os marcadores raciais de Grande Otelo também é mobilizado no âmbito visual do filme, para além da verbalização. Em *Este mundo é um pandeiro*, por exemplo, Otelo se veste de “branco” (Augusto, 2005). Ao atender o telefone, no longa *E o mundo se diverte*, o personagem de Otelo diz: “Ele não está, mas a senhora não quer falar comigo? Oh, por que? Não gostou da minha voz? Quem? Eu? Eu sou alto, nem gordo, nem magro. Nariz afilado, lábios finos. O que? Moreno? Não senhora, eu sou assim mais pra loiro, compreende?”. No mesmo filme, há uma explosão do *flash* da máquina fotográfica, que deixa Oscarito com o rosto preto e Otelo, branco.

O mesmo recurso é usado outra vez em *Pé na tábua*, quando o estouro do motor da lotação deixa Otelo branco e Ankito, preto. Não se trata, entretanto, de *blackface*, pois Ankito e Oscarito não fazem performances, imitando os negros. Outras diferenças são que em Hollywood, o ator negro jamais fica branco e que lá, não apenas comicos faziam uso do *blackface*, pois atores como Fred Astaire, Shirley Temple e Judy Garland também protagonizaram esse tipo de número.

Se até o momento foi possível identificar diferentes maneiras de como relações raciais são internalizadas e recriadas por esses filmes, merecem maiores comentários as três únicas produções da Atlântida que, além de exprimir o preconceito racial, buscam problematizá-lo de forma explícita, ainda que nem sempre em profundidade.

Em *Dupla do barulho*, o diretor Carlos Manga teria procurado abordar o tratamento desigual recebido por Grande Otelo (AUGUSTO, 2005). Entretanto, como pontuei, o preconceito não emana, nesse filme, dos personagens brancos. É Tião, interpretado por Otelo, quem agride Maria, de forma preconceituosa. Tônico (Oscarito) fica extremamente chateado com o fim da dupla. O dono do circo também não é caracterizado como racista, apesar de repreender Tião quando por seu atraso no *show*. Edith Montel desdenha o amor do artista negro, mas não o maltrata e, no fim, colabora para sua volta aos palcos. Há ainda o público branco que assiste aos *shows*, que trata bem a Tião em todos os lugares por onde ele passa.

Assim, a trama vai construindo a ideia de que ele cava seu próprio fracasso. Tal sentido é reforçado porque, após desfazer a dupla, ele ainda consegue emplacar carreira solo – o que mostra aceitação do público e do *showbiz* –, mas põe tudo a perder com seus atrasos e as bebedeiras constantes. É na soma dessa sequência, das cenas de agressão verbal de Tião contra Maria e daquelas que mostram uma atitude benevolente dos brancos para com ele, que o filme respalda um ideário de democracia racial, sugerindo que não há preconceito dos brancos em relação aos negros, mas deste contra o seu próprio grupo racial e, ao mesmo tempo, reafirmando a ruína do personagem afro-brasileiro quando ele tenta igualar-se ao homem branco, tanto em termos de *status* profissional, quanto ao desejar uma mulher branca.

Em *Garota enxuta*, quase não há situações em que se manifesta o preconceito racial. Entretanto, merece destaque a cena em que Otelo (interpretando a si mesmo), comenta os atributos da mulata brasileira para um grupo de turistas estrangeiros: “produto da terra, produto nacional, a mulata brasileira capaz de acabar com qualquer preconceito racial”, diz o ator. Nessa frase, fica implícito o preconceito de cor dos não brasileiros. Não obstante, a sedução da “mulata” conseguiria desarmá-lo.

Como analisa Mariza Corrêa, a mulata:

construída em nosso imaginário social contribui, no âmbito das classificações raciais, para expor a contradição entre a afirmação de nossa democracia racial e a flagrante desigualdade social entre brancos e não brancos em nosso país: como o “mulato” é uma categoria extremamente ambígua e fluida, ao destacar dela a mulata que é a tal, parece resolver-se esta contradição, como se se criasse um terceiro termo entre os termos polares Branco e Negro. Mas, no âmbito das classificações de gênero, ao encarnar de maneira tão explícita o desejo masculino Branco, a mulata também revela a rejeição que essa encarnação esconde: a rejeição à negra preta (CORRÊA, 1996, p. 16).

O filme performatiza esse imaginário social de democracia racial, sem revelar contudo a flagrante desigualdade e a negação a mulher negra de pele escura.

Por fim, o drama *Também somos irmãos* problematiza com maior densidade o preconceito racial. A personagem preconceituosa é Requião, pai de criação branco de Miro (Grande Otelo) e Renato (Agnaldo Camargo). Por outro lado, os demais personagens brancos não expressam preconceitos. Logo, tudo se passa como se o preconceito fosse um resquício de homens velhos e antiquados. Vale lembrar que quem salva Renato da prisão é o irmão de criação mais novo, Hélio (Agnaldo Raiol), ainda criança, demonstrando assim que as gerações futuras podem estar livres desse mal. Por outro, se o preconceito é representado apenas por um personagem, as discussões de

Renato (Agnaldo Camargo) e Miro (Grande Otelo) revelam uma situação muito mais crítica entre duas formas de integração do negro na sociedade.

Não deixa de ser interessante que, no ano em que *Também somos irmãos* veio a lume, Hollywood lançou *O mundo não perdoa*, longa sobre um homem negro acusado de assassinar um branco. É graças à ajuda de um jovem branco e de um advogado liberal, que sua inocência é comprovada. Tais pareciam, afinal, ser as formas de lidar com esse tema dentro do universo cinematográfico, em ambos os países apesar das diferenças.

O gênero do humor: miscigenação e a expressão dos relacionamentos afetivo-sexuais nos filmes

Para finalizar a análise sobre a cristalização de uma *persona cinematográfica* de Grande Otelo nos anos 1940 e 1950, é importante observar o uso dos marcadores de gênero e das relações de tipo afetivo-sexual de seus personagens, dado que elas revelam o lugar que esses filmes designavam aos negros e aos brancos, às mulheres e aos homens.

Na maioria das chanchadas da Atlântida, Grande Otelo e Oscarito representam personagens que, a princípio, não manifestam a intenção de manter relacionamentos afetivo-sexuais. Oscarito vê seu desejo aflorar quando é insistentemente seduzido por uma mulher – como ocorre em *Carnaval Atlântida*, em que o professor sisudo é envolvido por uma cantora de rumba cubana. O ator sempre forma par com mulheres brancas. O caso de Otelo é mais complexo, pois expressa os “tabus afetivo-sexuais” em certo universo representacional entre homem negro e mulher branca (MOUTINHO, 2003). Em *Dupla do barulho*, o personagem de Oscarito se rende às insinuações de Edith Morel, enquanto o desejo de Grande Otelo pela atriz termina em desgraça. Nesse filme, o retorno do duo à harmonia é selado pelo casamento de Otelo com a personagem negra que antes maltratava, Maria.

É interessante perceber que o malogro do casamento interracial, visto como uma espécie de maldição que recai sobre o desejo entre negros/as e brancos/as, é o principal elemento da trama de *Também somos irmãos*, realizado com atores do TEN, assim como das peças desse grupo, *Sortilégio* (1959) e *Anjo negro* (1948). Conforme mencionado outrora, no filme, o negro Renato é um advogado respeitável que deseja casar com sua irmã de criação branca e loira. A moça não sente nada, além de amizade,

pelo irmão e sua paixão por Walter, um vigarista, leva Renato à prisão por assassinato. O advogado é libertado sob o argumento da legítima defesa, mas a irmã, que testemunha a seu favor, passa a tratá-lo friamente, de modo que seu desejo de casamento com ela não se consuma no final. Renato termina o filme sozinho, morando no mesmo barraco. É digno de nota que, também no drama, o personagem não dá atenção para a mulher negra que, aparentemente, o ama.

Como analisa Laura Moutinho, “o desejo ‘interracial’ aparece nas peças [do TEN] como um desejo maldito, que une mas mergulha seus amantes na tragédia; não concebe a reprodução e a continuidade, embora esteja no espaço legítimo do casamento” (2003, p. 166). Em *Também somos irmãos*, o casamento não se consuma e Renato vive. Nesse sentido, o filme não chega aos limites do trágico, como nas peças *Sortilégio*, em que o personagem de Emanuel – casado com uma mulher branca – morre no final; e *Anjo negro*, em que os filhos mestiços do casal são assassinados pela esposa branca.

Nas peças do TEN, segundo Moutinho, os negros têm somente duas escolhas, opostas entre si: “ceder à opção do ‘embranquecimento’ (um engodo) ou ‘resgatar’ a cultura eclipsada pela dominação ‘branca’ e se fortalecer” (2003, p. 166). Em *Também somos irmãos*, a mensagem é similar: a não-consumação do casamento com Marta e a prisão de Renato insinuam que acreditar no embranquecimento é um engodo. Em contrapartida, o sambista Miro, que tem um relacionamento com uma negra, se regenera ao final. Aliás, ele se mostra um defensor da cultura a ser resgatada, quando diz ao irmão: “A minha alma é mais preta do que essa mão que você está vendo... preto com alma branca é fantasma!”³³⁵.

Logo, o desejo interracial resulta em tragédias em *Também somos irmãos*, nas peças do TEN e em *Dupla do barulho*, mas por motivos diferentes. Apesar de todos revelarem o tabu da relação sexual entre homem negro e mulher branca, no teatro, o malogro é causado porque os personagens “negam sua raça”, no dizer do TEN, quando desejam o embranquecimento. Já o fracasso de Grande Otelo em *Dupla do barulho* e o de Renato em *Também somos irmãos* ocorre porque seu desejo interracial representa uma afronta ao domínio patriarcal do homem branco.

³³⁵ Tal passagem parece lembrar as conclusões de Florestan Fernandes com relação à figura do “preto de alma branca”. “Esse seria o protótipo do negro leal, devotado ao seu senhor, à sua família e à própria ordem social existente... Os êxitos desses círculos humanos não beneficiaram o negro como tal, pois eram tidos como obra da capacidade de imitação... do ‘bom exemplo’ do próprio branco... Forneciam as evidências que demonstrariam que o domínio do negro pelo branco é em si necessário e, em última instância se fazia em benefício do próprio negro” (1972, p.27-28).

Moutinho acentua que nos esquemas clássicos sobre a formação da nação brasileira, é patente o reforço à hegemonia sexual do homem branco, configurada pelo casamento com mulher branca e nas relações informais com a mulher negra/mulata; em contrapartida, negro e mestiço são figuras ausentes do mesmo processo. À medida que o homem negro/mestiço adquire *status* como personagem dos filmes e peças, fazendo-se representar nos papéis de advogado, médico ou artista, ele se torna uma ameaça à posição do homem branco³³⁶, que se assenta no “privilégio” de casar com mulheres brancas. É digna de nota a emergência desses filmes e peças, num momento de valorização desse tipo de teoria social, que justificaria o destino trágico de Tião e Renato.

Merece atenção o papel ativo dos homens negros nas duas produções, pois são suas ações que os levam à ruína: agora, diferentemente das interpretações clássicas analisadas por Moutinho – que tendiam a excluir o negro do mundo dos afetos e prazeres e culpá-lo pelos males da nação –, agora esses personagens passam a ser representados como protagonistas, capazes de decidir sobre seu futuro, seja “mestiço” e harmônico, ou “apartado” e igualitário.

Outro filme que merece um olhar mais atento é *Aviso aos navegantes*, pois este constitui uma exceção entre as produções analisadas até aqui. Em sua primeira aparição na comédia, Azulão (Grande Otelo) se despede de uma mulher loira, que o espectador supõe ser uma conquista rápida. No decorrer do filme, ele fica sozinho, mas não deixa de folhear uma revista masculina com mulheres brancas em trajes de banho na capa. No epílogo, torna-se herói da nação e escolhe, como recompensa, ver um show de camarote, na companhia de duas loiras.

As sequências, porém, são ambíguas. O primeiro par de Otelo é uma argentina – logo, não-brasileira – e parece haver intenção cômica na fala e presença da personagem portenha, que diz “como puedo me separar de tus ojos y labios ardentes”, visto que o tipo físico de Otelo foge ao padrão de beleza vigente na época, representado por Anselmo Duarte e Cyl Farney, os galãs das chanchadas. De todo modo, a menção aos lábios remete a um sinal diacrítico acentuado no ator (os lábios carnudos), que a cena

³³⁶ Como afirma Moutinho, na representação da sociedade brasileira “a mulher ‘branca’ foi feita para casar”: seu útero (e sua pureza) serve para manter a espécie (diferentemente da mulher mestiça que tem a função de branquear através do contato com o macho ‘branco’ superior) e nessa medida tal relação (a do homem ‘negro’ com a ‘mulher branca’) somente seria possível através do casamento (nunca do concubinato), que por sua vez supõe uma rede de reciprocidade de bens e *status*. Algo que ameaçaria necessariamente, o domínio masculino ‘branco’ e, como dito, a própria estrutura de dominação social e econômica” (2003, p.170).

transforma em marca de vigor sexual. Logo, não se pode ignorar que uma tal sexualização de Otelo – ator que adere à *persona* de criança ou moleque – constitui um fato inédito entre os filmes analisados até aqui, o que é reforçado pelo nome aumentativo, *Azulão*, que sugere virilidade.

Mais adiante, como vimos, ele recebe sua recompensa dos comandantes do navio e aparece ao lado de duas mulheres loiras (de nacionalidades não definidas). Na cena inicial, o humor tem a ver com a identidade estrangeira da personagem feminina – ousada, para os padrões do patriarcalismo branco brasileiro e tendo em vista o lugar restrito que, como mostra Moutinho, o pensamento social reservava aos negros. No epílogo, o que se reforça é o contraste entre os atributos físicos do ator e suas acompanhantes. Otelo não possui as características corporais do mocinho, Alberto (Anselmo Duarte), mas sua recompensa o coloca em pé de igualdade com ele, no que se refere à ordem dos prazeres – e acima de muitos brancos. Alberto é alto, esbelto, de nariz afilado e rosto retangular; além disso, é trabalhador honesto, tem um bom cargo e é namorado fiel – o único personagem que talvez que não cobiçasse a recompensa de Azulão. Em contraposição, o herói negro é um cozinheiro de baixa estatura, franzino, preguiçoso (ele chantageia Oscarito para que trabalhe em seu lugar) e mulherengo.

O exemplo contribui para pensar como o humor constrói e faz uso de estereótipos, mas também não deixa de deslocar sentidos. Nesse caso, o Grande Otelo moleque é posto à prova – e a trama utiliza aspectos deste estereótipo, para tornar Otelo sexualizado um motivo de riso, produzindo assim seu efeito cômico. Como salienta Elias Saliba, as representações humorísticas,

conduzidas pelas próprias características intrínsecas de concisão, condensação e simultaneidade, [...] participaram ativamente desse processo de invenção da imaginação nacional, construindo tipos, visuais ou verbais, e fomentando estereótipos. Mas, neste caso, o inverso também foi verdadeiro, pois a vocação sintética do humor também foi utilizado, na maioria das vezes, para destruir, modificar e desmistificar tipos e estereótipos (SALIBA, 2002, p. 32)

É necessário lembrar que Saliba faz referência à estereótipos nacionais, mais do que raciais. Se é fato que o humor pode deslocar sentidos e desmistificar determinados estereótipos, o processo de estereotipia racial é produzido na mesma velocidade em que se criam novas formas de representar o branco, que não costumam vir acompanhadas de novas maneiras de retratar o negro.

Ainda no que se refere às diferenças de gênero, é perceptível a quase ausência de atrizes não-brancas na Atlântida, principalmente quando se leva em conta o fato de que, nos teatros de revista, elas estavam presentes e sua aparição era bastante exaltada. O estúdio tentava com isso seguir o padrão de beleza e a moral sexual norte-americana. Mas se nos Estados Unidos a sensualidade – e um toque de exotismo – podia ser encarnada por Carmen Miranda, branca portuguesa, a *femme fatale* nos filmes da Atlântida costumava ser interpretada por atrizes provenientes de países hispano-americanos, como Maria Antonieta Pons, em *Carnaval Atlântida*; e Cuquita Carballo, em *Aviso aos navegantes*. Tais atrizes tinham performances com danças e rebolado insinuantes e vestuários nada discretos.

Em contrapartida, a mocinha dos filmes era a brasileira Eliana Macedo, cujos cabelos louros completavam o papel de mulher branca, recatada e fiel a seu par. Quando ela faz os números musicais, dança de forma contida, ao contrário das atrizes cubanas e de Carmen Miranda. A adaptação da fórmula hollywoodiana pretendia mostrar que as mulheres brasileiras eram boas esposas, enquanto as demais latino-americanas podiam ser vistas como amantes, dominadoras e ousadas – numa tradução local do puritanismo, que cria seus próprios trópicos “calientes”. A atriz Eliana Macedo nunca deixou de interpretar esse papel, tendo como pares permanentes Anselmo Duarte ou Cyl Farney – jamais Oscarito e muito menos Grande Otelo³³⁷. Como analisa Richard Dyer, um dos pilares do imaginário da branquitude é ideia que o branco tem condições de transcender e controlar os desejos, o que implica em disciplinar o uso do próprio corpo. Isto é perceptível na performance linear e contida das atrizes e atores brancos: “a hard, lean body, a dieted or trained one, an upright, shoulders back, unrelaxed posture, tight rather than loose movement, tidiness in domestic arrangement and eating manners” (DYER, 1997, p.23-24) se destacam entre outras formas de exprimir a ideia de autocontrole.

³³⁷ Um dado sugestivo: enquanto moça “de família”, Eliana também era “da família” – sobrinha do diretor Watson Macedo.

Figs. 88, 89, 90 (sentido horário) – Otelo e Eliana Macedo; Anselmo Duarte; Eliana Macedo e Cyll Farney. Nota-se o rosto semelhante dos galãs, anguloso e de traços finos. Eliana tem a pele alvíssima, nariz e boca pequenos.

Outro dado é interessante: se as atrizes negras ou mestiças são quase ausentes nas chanchadas da Atlântida, quando Oscarito e Grande Otelo se fantasiam para parodiar os casais românticos, reproduzem o par que é considerado “fundador” do Brasil: o branco português com a mulata/negra. Oscarito é sempre o homem e Otelo costuma usar uma peruca loira, como no famoso número de Romeu e Julieta, em *Carnaval no fogo* (MACEDO, 1949), ou em número musical em *Dupla do barulho* – quando Oscarito aparece vestido de pinguim.

O efeito cômico propiciado pela fantasia de Otelo ocorre por aglutinação: a peruca loira não faz com que ele seja visto como tal pelo espectador – nunca o será, embora possa parecer ligeiramente “branqueado” nessa versão feminina. Por meio da aglutinação negro/loira, o travestismo desloca sentidos, por ser a “apresentação da própria ambiguidade; nem ‘sexo mesclado’, mas sim como a corporificação e representação da contradição social” (McCLINTOCK, 2010, p. 261). Não obstante, o fato de não existir a relação contrária – Oscarito/mulher e Otelo/homem – revela que esse tipo de humor quebrava as expectativas até certo ponto, deixando intocada a fórmula clássica do homem branco como aquele capaz de viver todas as relações

afetivas e sexuais. Pois afinal, como interpreta McClintock, é necessário distinguir “entre práticas subversivas, conservadoras ou radicais de travestismo” (McCLINTOCK, 2010, p. 262)³³⁸.

Sem Grande Otelo, Oscarito parodia mulheres brancas, mas jamais negras ou pardas. A paródia de mulheres, comum entre os comédicos, é outra forma de transformar diferenças de gênero e sexualidade em combustível para o humor. Mas, não deve passar despercebido o fato de que a aparição de Otelo em papel feminino e ao lado de Oscarito serve como uma forma de questionar sua masculinidade em relação ao ator branco, abrindo um terreno seguro para reafirmar o patriarcalismo nos moldes das teorias clássicas sobre o Brasil. Isto se torna mais evidente na medida em que Oscarito é sempre o homem dos pares.

Tal mecanismo seria, afinal, próprio da comédia hollywoodiana. Quem não se lembra do filme clássico de Marilyn Monroe, *Quanto mais quente melhor*, onde Jack Lemon e Tony Curtis, atores fortes e marcadamente masculinos em suas fisionomias, se travestem de mulheres? Ou das comédias de Dean Martin e Jerry Lewis, que fogem das mulheres, preferindo ficar entre os homens, tal como crianças, para as quais a sexualidade aparece como perigo, ao mesmo tempo em que há uma clara conotação homossexual (KRUTNIK 1995).

Por fim, é possível falar em uma dimensão *camp avant la lettre* nas chanchadas, em especial na *performance* de Grande Otelo. Conforme Susan Sontag, há inúmeras definições para *camp*, mas todas têm em comum uma “predileção para o inatural: pelo artifício e pelo exagero” (1987, p. 318). O perfil “andrógino” e o “homossexual” são próprios de uma sensibilidade *camp*, conforme a autora (idem, ibidem). Os travestismos e a própria dimensão corporal e a impostação da voz nas comédias de Grande Otelo guardam características *camp*³³⁹, que concorrem para uma feminilização da virilidade negra. Entre seus parceiros, Oscarito, mais que Ankito, possui a capacidade de cruzar ou aproximar fronteiras de gênero e sexualidade.

³³⁸ Agradeço a Maurício Acuña por atentar para a análise sobre o travestismo em Anne McClintock.

³³⁹ Agradeço ao Nicolau Sevcenko por chamar atenção para a dimensão *camp* em Grande Otelo.

Fig. 91 – A famosa cena de Grande Otelo como Julieta e Oscarito como Romeu.

Convém lembrar, como analisa Mariza Corrêa, que nos discursos literários e científicos “o mestiço era quase sempre também sinônimo de efeminado, ou, como era comumente chamado na época, de pederasta passivo, numa oposição nunca explicitada ao branco como heterossexual, por definição” (CORRÊA, 1996, p. 43). Embora marcadamente de pele escura, Grande Otelo ganharia essa característica de efeminado com vistas a destacar a masculinidade do branco.

É essa dimensão *camp* de sua *persona* que permite ao personagem de Otelo encenar desejos interracialis nas chanchadas da Atlântida. Em *Carnaval Atlântida*, o número *No tabuleiro da baiana* guarda uma expressão de desejo interracial entre as personagens de Grande Otelo (Nico) e Eliana (Regina), tanto na canção, quanto nos trejeitos dos atores. A cena é imaginada pela mocinha do filme e tem a letra de Dorival Caymmi reinterpretada em forma de diálogo e cortejo entre os dois:

Nico (Grande Otelo): No tabuleiro da baiana tem:
Regina (Eliana): Vatapá, oi, caruru, mugunzá, tem umbu, Pra Ioiô
Nico: Se eu pedir você me dá?
Regina: O que?
Nico: O seu coração.
Regina: Que mais?
Nico: Seu amor de Iaiá.
Regina: No coração da baiana também tem...
Nico: Sedução, canjerê, ilusão, candomblé...
Regina: Prá você
Nico: Juro por Deus, pelo Senhor do Bonfim
 Quero você, baianinha, inteirinha pra mim
Regina: sim, mas depois, o que será de nós dois
 Seu amor é tão fugaz e enganador
Nico: Mentirosa, mentirosa, mentirosa.
 Tudo já fiz, fui até num canjerê

Pra ser feliz

Meus trapinhos juntar com você

Regina: Vou me passar, vai ser mais uma ilusão, no amor quem governa é o coração.

Nico: No tabuleiro da baiana tem:

Regina: Vatapá, oi, caruru, mugunzá, tem umbu, Pra Ioiô

Fig. 92 – Grande Otelo e Eliana encenam o número musical *No Tabuleiro da Baiana*, em *Carnaval Atlântida*.

A canção encena um jogo de sedução. A baiana, conhecendo a fama de coração fugaz do galanteador, resiste para, no final, ceder à ilusão, pois “no amor quem governa é o coração”. A letra da música não identifica racialmente nenhum dos intérpretes, embora tudo o que há no tabuleiro da baiana remeta à culinária e religiosidade afro-brasileira. O marcador racial surge nos próprios atores que performatizam o número, com gestual sedutor e trocas de olhares sugestivas, mas sem se encostarem.

Se é verdade, como analisam Dyer e Rubin, que a utopia no musical e na comédia se expressam por seus números “impossíveis do ponto de vista realista”, *No tabuleiro da baiana* – e a sequência *Dona cegonha*, de *Carnaval Atlântida*, citada acima – configuram justamente uma utopia da miscigenação entre o negro e a branca, explícita

nas canções e danças, mas jamais consumada. Como analisa Dyer, a utopia do musical hollywoodiano parte de um ponto de vista colonial, que encontra reforço nas interdições do Código Hays à ideia ou simples sugestão de miscigenação. Nesse sentido, a segregação racial como princípio formal dos filmes hollywoodianos se traduz nas chanchadas por uma *integração na forma*, que conta com a participação de Grande Otelo não apenas como força motriz das tramas, mas como alguém que tem acesso à dimensão utópica desse gênero, engendrando cenas “impossíveis”: ele imagina e é imaginado em números musicais que insinuam o desejo sexual entre negros e brancas.

Claro está, como tenho argumentado, que tal integração é sempre acompanhada por um hiato hierárquico e pela desigualdade na distribuição de significados entre brancos e negros. Ademais, Grande Otelo facilita, ou até mesmo possibilita tal tradução da forma hollywoodiana, vez que seu rosto arredondado, baixa estatura, voz que modula sons graves e agudos, *persona* de moleque e tendência *camp* viabiliza uma sexualidade que não afronta a preeminência do homem branco. Toda encenação de desejos afetivo-sexuais não passa de uma “molecagem”, ou virilidade sem potência, posto que é tratada como algo infantil e até certo ponto feminino, a despeito do bigode fino que Grande Otelo adotaria nos anos de 1950, buscando atenuar essa imagem. Noutras palavras, Grande Otelo tem a medida exata para, ao mesmo tempo, expressar uma utopia da miscigenação, sem contudo, afrontar a “estrutura de sentimentos branca” da sociedade brasileira.

Se nas chanchadas da *Atlântida* quase não há atrizes afro-brasileiras, nas comédias musicais da Herbert Richards, feitas em parceria com Ankito, os personagens de Otelo formarão dupla com negras. Entretanto, os flertes com a miscigenação permanecem, com outras dimensões. Em *Um candango na Belecap*, Emanuel Davis Jr. faz um número com Gilda (Marina Marcel), artista loira hispano-americana. Aqui, a canção e a dança indicam relações interracial de modo muito mais explícito do que ocorria em *Carnaval Atlântida*:

Emanuel: Uma loira, duas loiras, quatro loiras ou mais! Para ser maior o meu cartaz! Todas boas, enxutinhas e bem certinhas. Marilyn Monroe, Kim Novak [?] Eu sou doido por loiras caprichadas, fico doido só de olhar. A cintura fina, pernas torneadas. Hum! Preto com loira é bom! É bossa nova legal! E eu não sou [?]

Dedé: Nego, tu não precisa de loira não. Nego, vê se mora na situação, de uma boa mulata, que requebra bem as cadeiras, que mexe, remexe [?].

Gilda: Você aí, não se meta com meu nego não. Preto com preto só dá escuridão.

Dedé: A bossa que a moça tem não vai bem com pixaim. Mora bem nessa mulata e diz que vai por mim.

Emanuel: Aí nêga, seu requebrado a loira não sabe dar.

Gilda: Dê o fora daqui mulata, deixa o meu nêgo sambar.

Emanuel: Vem cá mulata juntinho assim, chega pra cá, bem perto de mim.

Dedé: Não vou lá não, dê o fora de mim, de crioulo bom o mundo tá assim.

Emanuel: Dança, dança, dança.

Dedé: Mexo, mexo, mexo.

Emanuel e Dedé: Vamos sambar³⁴⁰.

Diferentemente do número *No tabuleiro da baiana*, Emanuel segura na cintura de Gilda, levanta sua perna e canta uma letra que exalta as relações interracialis entre negro e loira. Mas tanto no filme da Atlântida quanto aqui, o desejo não se consuma é quase um tabu: em *Um candango na Belecip*, Dedé (Vera Regina) interrompe o número e rivaliza com a loira, disputando ninguém menos que o personagem de Otelo. Se nos números musicais – dimensão utópica desse gênero –, o desejo se explicita, no restante da trama – esfera realista –, fica nítido desde as primeiras sequências que os pares românticos serão “monocromáticos”: Emanuel e Dedé e o personagem de Ankito com Gilda.

No filme *Vai que é mole* um desejo desse tipo transparece em lances cômicos, por exemplo, quando Brancura (Otelo), em meio a uma confusão, quase beija a mocinha. Mas no que tange à trama, está claro desde o início que Brancura ficará com Maísa e Macio com a mocinha branca. Se, por um lado, a atração sexual entre negros e brancas cria uma versão paralela do casal formador da nação – em comparação tanto com os filmes hollywoodianos, quanto com os autores clássicos analisados por Laura Moutinho –, por outro, tais filmes da Cinedistri e Herbert Richers não deixam de versar sobre o típico casal fundador da nação brasileira: o português e a “mulata”, que aparecem nos filmes *Vai que é mole* e *É de chuá*.

A dimensão do moleque pernóstico já existia na *persona* de Grande Otelo desde *Onde estás, felicidade?*, da Cinédia. As chanchadas adicionariam outras dimensões: a do malandro, *camp* e patético. A análise dos filmes permite compreender que a malandragem aparece sobretudo para amainar as hierarquias e diferenças. O *camp* e a dimensão infantil viabilizam digressões sobre seus desejos afetivo-sexuais, especialmente com relação às mulheres brancas. A característica patética possibilita tanto o humorismo, quanto certa dimensão dramática existente em chanchadas como *Dupla do barulho* e *Pé na tábua*. Este predicado, de alguém que desperta indulgência,

³⁴⁰ A música foi composta pelo próprio Grande Otelo e pela atriz Marina Marcel.

também está presente em melodramas, como *Moleque Tião* e *Amei um bicheiro*. *Também somos irmãos* confere à sua *persona cinematográfica* a dimensão da revolta e da ironia, que não encontram continuidade em futuros personagens do ator.

Grande Otelo, nos idos de 1940 e 1950, cristaliza uma *persona* cinematográfica que aglutina diferentes significados, por vezes paradoxais, mas que se neutralizam a ponto de aplainar terreno para a instalação de uma proeminência do homem branco no cinema brasileiro. É por sua capacidade de experimentar diferentes formas de ser negros, mantendo-se conforme à convenção, que Grande Otelo se converteu em elemento tradutor da forma musical hollywoodiana no Brasil, tornando-se força motriz das tramas e participando da dimensão utópica desse gênero em números musicais que imaginavam brancos e negros integrados. Como visto outrora, a inclusão do personagem negro na trama e na dimensão utópica já havia sido realizada pela Cinédia, com o filme *Berlim na batucada* (1944), e pela Sonofilmes. Agora, a diferença era que tais elementos se consolidavam e ganhavam novas dimensões com a Atlântida e posteriormente a Cinedistri e Herbert Richers.

A chanchada é uma tradução específica do musical, porque fornece um lugar para o negro na estrutura interna da obra de modo singular, inexistente nesse gênero em Hollywood. Ao mesmo tempo, como indicam análises importantes e consagradas sobre o musical carnavalesco, o gênero encena a situação do subdesenvolvimento, dos conflitos entre elite e classe populares, ou entre cultura erudita e popular (BERNARDET 1978; CATANI, 1983; VIEIRA, 1983 e 1987; DIAS, 1993; DENNISON e SHAW, 2004; MEIRELLES 2005; AUGUSTO, 2005; STAM, 2008). Assim, a despeito da integração do negro na esfera da trama e de suas convenções, não deixa de reproduzir e recriar um tipo de racismo à brasileira, que permite certas relações entre brancos e negros, contanto que as hierarquias sociais e afetivo-sexuais da branquitude sejam mantidas.

Os filmes de Nelson Pereira dos Santos, do Cinema Novo e do Cinema Marginal criarão outras formas e lugares para o ator e personagem negro, tendo Otelo ora como contraponto, ora como inspiração e meio para suas cinematografias. Paradoxalmente é porque sua *persona* esteve tão fortemente vinculada à chanchada que Grande Otelo conseguirá diversificar seus papéis nas mãos dessa nova leva de diretores, que reinterpretarão o cinema brasileiro e o próprio ator em outros termos. Ao avançar nas décadas de 1960 e 1970, as marcas da velhice começam a aparecer na voz, nos cabelos grisalhos e na musculatura cansada, permitindo a Otelo, em alguns momentos,

distanciar-se da *persona* de moleque e alcançar com isso um lugar mais próximo ao que acalentou em seus artigos nos jornais.

Fig. 93 – Grande Otelo com Vera Regina e Ankito, em cena de *Um candango na Belecap*.

Fig. 94 – Marina Marcel e Grande Otelo no número musical *Uma loira, duas loiras, três loiras*, citado acima.

Fig. 95 – Vera Regina interrompe o número e improvisa, de peruca loira.

Fig. 96 – Grande Otelo, em *Aviso aos Navegantes*, ganha como recompensa por seu heroísmo a companhia de duas loiras.

Capítulo 6 – A forma engajada: Grande Otelo em *Rio Zona Norte* e Antonio Pitanga no Cinema Novo

Ao som de um *pout-pourri* alegre, que caminha para um tom melodioso, a câmera em *plongée* enquadra a Avenida Presidente Vargas, com carros e transeuntes passando. Surgem os primeiros créditos: “Nelson Pereira dos Santos apresenta: Grande Otelo em Rio, Zona Norte”. Em leve movimento para direita descortina-se a Praça Major Valô e, em seguida, um *contra-plongée* dirigido para o alto deixa ver a torre da Estação Central do Brasil. Primeiro corte. De cima para baixo, dentro do terminal, a filmadora registra passageiros enfileirados, comprando bilhetes. Segundo corte. Do vagão, as lentes cinematografam diferentes feições de trabalhadores na plataforma, esperando o próximo veículo em direção aos subúrbios da assim chamada “cidade maravilhosa”. Terceiro corte. Da janela do trem em movimento, avistam-se casebres simples e construções decadentes, próximas ao Morro da Providência. Quarto corte. Na Avenida Francisco Bicalho, atravessada por um córrego pavimentado e ladeada por coqueiros, os créditos retornam. “Jece Valadão, Paulo Goulart, Maria Petar...” aparecem escritos por sobre imagens de favelas e pequenas indústrias nas encostas da ferrovia.

Quinto corte. Um vagão cruza o caminho e, logo depois, um homem branco com certa idade, portando camisa amassada e desabotoada – provavelmente um morador de rua – salta os trilhos, aproximando-se das lentes da câmera, e agacha para ajudar um homem negro, caído de frente para o chão. Outros dois brancos, mais bem vestidos, achegam-se para olhar. O primeiro explica o que aconteceu; um deles vai embora, o outro tenta ir, mas é segurado pelo braço. Enquanto isso, um negro chega correndo e ajuda a carregar o acidentado. Num esforço entre os três, o levantam. Descortina-se o rosto do ator Grande Otelo, desacordado. Enquanto a vítima é levada para longe dos trilhos, a câmera focaliza um amontoado de papéis amassados. O que parecia ser o morador de rua pega o almoço e retorna para ver o agonizado. O rosto de Otelo ocupa quase a totalidade do quadro. Ele mexe o pescoço vagarosamente e, aos poucos, abre os olhos, ainda inconsciente. O som de um trem passando é sobreposto ao “som subjetivo” de um tamborim, um pandeiro e, em seguida, a um coro de sambistas. O samba antecede o próximo corte: em câmera subjetiva, através das lembranças de Otelo, focaliza-se o ator dando uma gargalhada gostosa, quando seu Figueiredo chama Espírito, nome de seu personagem, para animar a festa.

Esses são os primeiros minutos de *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos. A partir dessas cenas, o filme intercala o *flashback* de Espírito e as sequências em que se desenrola seu socorro. A câmera subjetiva, na altura dos olhos de Grande Otelo, mormente em *contra-plongée*, medeia as imagens na perspectiva de Espírito, que vê o mundo que o rodeia de baixo para cima. Suas reminiscências começam numa noite de festa no morro, na Escola de Samba Unidos da Laguna. Animado, ele canta *Mexi com ela*, composição de sua autoria que chama a atenção de Maurício, um compositor, e Moacyr, um violinista, ambos da mesma emissora de rádio. O primeiro, Espírito já conhece, pois com ele tentara lançar algumas músicas, sem êxito, ao passo que o segundo, não. Moacyr, de formação erudita, diz que sonha criar um balé com sambas “autênticos”, mas que, para se sustentar, vende seus vinte anos de estudo, dedicando-se ao acompanhamento de arranjos genéricos das paradas de sucesso.

Tanto Maurício quanto Moacyr convidam Espírito para conversar na emissora de rádio – o primeiro quer emplacar *Mexi com ela* e o segundo, pensar numa parceria com o compositor. A proposta reacende os sonhos de Espírito e de seus membros diletos da comunidade, como a afilhada Gracinda, o compadre Honório, e Figueiredo, o dono da vendinha onde o sambista faz “biscates”. Porém, mais do que desfrutar o sucesso de seus partidos-altos sendo entoados pela diva do rádio, Ângela Maria, Espírito também pretende utilizar o dinheiro da venda das canções para terminar de construir uma casa própria e um armazém, em conjunto com Honório, para ter estabilidade e conseguir de volta a guarda do filho, Norival. Na mesma noite, o sambista cai nas graças de Adelaide (Malu), uma negra de pele clara, empregada doméstica que passa a morar com ele, trazendo junto seu bebê. A união dos dois e o apego a uma criança pequena reacendem as expectativas de Espírito de constituir uma nova família e reescrever de outro modo a sua história.

Na emissora de rádio, Espírito encontra Moacyr. A conversa entre os dois é interrompida pela esposa do violinista e eles marcam de se encontrar em outra ocasião. O sambista também encontra Maurício, que se mostra preocupado com a intromissão do músico na relação entre os dois. Maurício então o apresenta ao cantor negro Alaor da Costa (Zé Kétti) e propõe uma parceria a três como condição para lançar *Mexi com ela*. Espírito não se mostra feliz com a ideia de dividir sua própria composição, mas acaba aceitando em troca de dinheiro, pois se encontra numa situação financeira instável e precária. É então convencido a tentar emplacar no mercado fonográfico com esse samba, antes de tentar o sucesso individual.

Na festa de batismo do filho de Adelaide, os convidados sintonizam a emissora e ouvem felizes *Mexi com ela*, na voz de Alaor da Costa. Mas, para o espanto de todos, quando a música termina Espírito não é creditado – Maurício e o cantor são os únicos autores citados pelo locutor. Ademais, como nota o sambista, Alaor deturpou o ritmo do partido-alto para um bolero. Gracinda, Figueiredo e o compadre revoltam-se e incentivam Espírito a protestar na rádio. Adelaide, decepcionada com o novo companheiro, com quem esperava ascender socialmente, o critica porque não tem “nem dinheiro, nem gaita”.

A trama se inverte e os sonhos de Espírito caminham para a tragédia. Sua relação com Adelaide estremece, ainda mais com o retorno inesperado de Norival, que logo na chegada rouba a venda de Figueiredo. Além disso, o compositor precisa ceder às pressas sua casa, quase pronta, aos irmãos de Honório, que foram desalojados. Adelaide vai embora. Maurício enrola mais uma vez Espírito e, em troca de dinheiro, consegue que o sambista assine um termo que retira sua autoria de *Mexi com ela*. Ao voltar para casa sem os direitos pelo samba, é surpreendido com partida de Adelaide e por um bando de moleques que assassina Norival por vingança. Diante da morte do filho, apenas a criação do samba *Fechou o paletó* consegue dar-lhe alento e força para continuar a busca de reescrever sua história, como se os versos e refrões lhe servissem de projetor aos sonhos futuros. Maurício vai ao enterro para convencer Espírito a assinar outros termos e logo se interessa pela música, mas dessa vez Espírito revolta-se, derruba-o e diz: “não, Maurício! Esse samba... esse samba é só meu, eu vou gravar ele sozinho e há de ser com a Ângela Maria!”.

No dia seguinte, Espírito encontra a cantora dando autógrafos aos fãs na emissora de rádio e cria coragem para falar com a diva, que interpreta seu samba com grande entusiasmo e interesse. Numa das cenas mais emblemáticas do filme, começa a cantar e batucar *Fechou o paletó* numa caixa de fósforo, enquanto ela escuta, tomando café. Num jogo de olhares entre Ângela Maria e Espírito, em campo-contracampo³⁴¹, *plongée* e *contra-plongée*, e em plano aberto mostrando os fãs ao redor da dupla, a cantora aos poucos se deixa envolver pela música, ouvindo o sambista e lendo a letra no papel amassado que ele lhe entregara. Ela mexe a cabeça e os ombros em ritmo de

³⁴¹ É uma técnica de filmagem usualmente utilizada em diálogos entre personagens. Conforme Aumont e Marie: “o ‘contracampo’ é uma figura de decupagem que supõe uma alternância com um primeiro plano então chamado de ‘campo’. O ponto de vista adotado no contracampo é inverso daquele adotado no plano precedente, e a figura formada dos dois planos sucessivos é chamada de ‘campo-contracampo’” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 62)

partido-alto, chega um violonista na hora, compõe-se o arranjo. Espírito cresce em sua interpretação, a cada verso, na mesma proporção que os fãs da divã, que andam em volta dela, também se animam. A câmera fecha no rosto de Espírito outra vez e ouvimos a voz de Ângela Maria cantar o verso e o refrão: “céu estrelado, lua prateada, muitos sambas, grande batucada, o morro estava em festa quando alguém caiu, com a mão no coração sorriu, morreu Malvadeza Durão, o criminoso ninguém viu”. Numa montagem vertical, que justapõe som e imagem, ouve-se Ângela Maria cantando, e sua voz contraposta ao rosto de Espírito, que traz um sorriso de alegria e satisfação por vislumbrar que seu sonho voltava a realizar-se.

Ângela Maria considera a composição “fabulosa” e pede para Espírito trazer a música em partitura de piano. Desprovido de meios para transpor seu conhecimento para a pauta musical, Espírito vai à casa de Moacyr, para pedir-lhe ajuda. O violinista recebe-o de maneira estusiasmada e apresenta-o para três amigos intelectuais como “o maior sambista vivo”. Espírito dá uma canja com *Fechou o paletó*, que eles apreciam. Logo, começam a discutir a característica estética da música e a possibilidade de fazer um balé com suas composições, sem “estilização”. Chega uma amiga de Moacyr, revoltada com a montagem de uma peça teatral, e os intelectuais esquecem do samba. Espírito, deslocado na conversa, resolve partir. Moacyr vai atrás dele e pede que volte outro dia para escrever a partitura do samba.

Em direção à Central do Brasil, Espírito inicia a jornada de volta para a Zona Norte. As mesmas cenas que iniciam o filme de dentro do vagão são repetidas, mas agora intercaladas com a imagem de Espírito, que compõe um outro samba a partir da conversa que ouviu dos passageiros. A intenção de Nelson Pereira dos Santos nessa sequência parece clara: convidar o espectador, agora ciente da história de Espírito, a rever as mesmas cenas, na perspectiva do compositor, que viaja pendurado na porta do trem lotado, até que cai nos trilhos. O *flashback* fecha o ciclo e voltamos ao registro do presente: em câmera subjetiva, vemos Moacyr e Honório observando se Espírito dá algum sinal de vida após a operação de emergência para salvá-lo. São os últimos sinais do sambista, que sucumbe.

Na última cena do filme, Moacyr e Honório caminham cabisbaixos numa rua escura. Moacyr levanta a cabeça abre a boca e fecha, hesita e pergunta: “você conhece os sambas do Espírito?”. Honório diz: “um pouco [...] se você quiser podemos ir lá no morro muita gente conhece alguns sambas de Espírito”. “Alguns...”; “uns três ou quatro, os melhores”.

Sequência: *Rio Zona Norte*

Fig. 97 – Espírito, visto em plongée, pela perspectiva de Moacyr.

Fig. 98 – Moacyr e sua esposa, vistos em leve contra-plongée, pela perspectiva de Espírito.

Fig. 99 – Espírito canta para Ângela Maria.

Fig. 100 – Ângela Maria ouve Espírito e acompanha a letra.

Fig. 101 – Espírito emociona-se quando vê que Ângela Maria gostou de sua música.

Fig. 102 – Ângela Maria interpreta a canção *Fechou o paletó*, de Espírito.

Fig. 103 – Espírito, no trem a caminho da zona norte, improvisa um novo samba.

Fig. 104 – A paisagem dos arredores da Central do Brasil, na perspectiva de Espírito.

Fig. 105 – Casebres simples, no morro, vistos do trem.

Fig. 106 – O subúrbio visto por Espírito antes de cair do trem.

Se nas chanchadas as intercalações de campo e contracampo, câmera objetiva e subjetiva são escassas, utilizadas apenas na troca de olhares entre casais apaixonados ou para introduzir um número musical, em *Rio, Zona Norte* tais recursos são centrais e aplicados de modo radical para coligar visões e posições diferentes entre as personagens. Nesse jogo dialógico, inclui-se o espectador, que é convidado a ver em vários momentos a realidade na altura dos olhos de Espírito, em *contra-plongée*, e na altura daqueles que o veem – como Maurício, Moacyr e Ângela Maria, entre outros atores mais altos –, em *plongée*. No cinema clássico, esses enquadramento de baixo para cima é empregado para engrandecer e o de cima para baixo, para diminuir. Nelson Pereira dos Santos vale-se desse mecanismo para destacar as desigualdades sociais entre as personagens: aqueles que detêm os meios para estabelecer-se nas emissoras de rádio e o sambista do morro, destituído de capital simbólico, social e cultural para tanto.

Como analisa Mariarosaria Fabris, o *contra-plongée* e o *plongée* são articulados, em *Rio, Zona Norte*, respectivamente às câmeras subjetiva e objetiva. O uso alternado desses recursos desvelaria um nível narrativo em que Nelson Pereira discute a relação

entre uma “História oficial” e uma “história subterrânea” da população das periferias do Rio de Janeiro, no quadrante norte da cidade (FABRIS, 1994, p. 190). Por um lado, a câmera objetiva que olha Espírito do alto e narra o enredo no tempo presente, isto é, no desenrolar do socorro do sambista, mostra a cada sequência como aqueles que o auxiliam – do morador de rua ao policial e os médicos – o veem como um “pingente”, “sem nome e documento” (nos termos do próprio filme). Por outro, o *flashback* inicia-se com a câmera subjetiva, de baixo, que transforma o “pingente” em “pessoa” (MAUSS 2003 [1938]), com identidade e uma rede de relações. Noutros termos, Nelson Pereira dos Santos lança mão dos princípios formais para contrastar a História com “h” maiúsculo, que resume-se aos registros de óbito do Estado e manchetes de jornais, que dizem: “um pingente morre nos trilhos do trem”. O contraste é mobilizado por meio daquilo que Fabris denomina “história subterrânea”, ou seja, a história do ponto de vista de um compositor, portador de uma “cultura autêntica e sem estilização”, segundo o filme.

É conhecido e evidente o diálogo entre as primeiras produções de Nelson Pereira e o neorrealismo italiano. Não obstante, como defende Fabris, em *Rio, Zona Norte* o diretor procura conectar-se também com a produção realizada no Brasil de então, ou seja, as chanchadas e o Realismo carioca de Alex Viany, Alinor Azevedo e Burle. Não era para menos, pois o cineasta fora criticado por Viany por ter negligenciado a tradição cinematográfica local em *Rio, 40 graus* (FABRIS, 1994). De todo modo, trata-se de um diálogo similar ao estabelecido em *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini, que se ligava à cultura popular italiana ao escalar Anna Magnani e Aldo Fabrizi, ambos artistas renomados no teatro de variedades e em filmes de sucesso nos anos 1930 e 1940 (idem, ibidem). A eleição de Grande Otelo como ator principal, a trama com números musicais e o fato de uma das locações ser uma emissora de rádio era uma conversa manifesta com a produção carioca anterior.

No entanto, *Rio, Zona Norte* produz uma referência radicalmente crítica à chanchada e à indústria fonográfica que a sustentava. De modo similar ao que ocorre em *Abismo de um sonho*, de Fellini (1952), em que uma fã se desilude com seu herói de fotonovelas quando tem a chance de conhecê-lo pessoalmente, Nelson Pereira dos Santos faz uso das cenas musicais e da rádio para mostrar sua dimensão ideológica no sentido marxista: busca produzir uma imagem condizente com a realidade dos meios de produção. Nesses termos, o mito do sucesso inesperado das pessoas das classes baixas, construído pelas rádios e pelas chanchadas, revela sua realidade mais dura em *Rio, Zona*

Norte: mesmo que talentoso, Espírito não dispõe dos meios e capital necessários para emplacar suas composições e, por isso, é espoliado até a desintegração total de sua família e a própria morte trágica. Se nas chanchadas as personagens de Grande Otelo logravam êxito via golpes de sorte e malandragens, agora acontecia o inverso: mais do que mostrar o precipício de um sonho, Nelson Pereira dos Santos declara o fim iminente do “samba autêntico”. Na voz lacônica de Honório, emerge ao final referência a apenas “três ou quatro sambas” de Espírito conhecidos no morro. Espírito, aliás, é avesso à malandragem e aos golpes de sorte, de modo que estes não se apresentam como meios viáveis para pessoas como ele.

Em termos musicais, há uma contraposição clara entre o samba de partido-alto, criado nos morros, tendo como instrumento principal as caixas de fósforos, e os arranjos orquestrados das rádios, que transformavam composições como *Mexi com ela* em boleros. Em tempos anteriores, Orson Welles buscara explorar o mesmo tipo de contraste em *It's all true*, com vistas a mostrar a diversidade do carnaval, mas também as segregações existentes. No entanto, em *Rio, Zona Norte* a oposição entre um tipo de arranjo e outro ganhava sentido dialético, tornando-se uma formalização sonora para as lutas de classe.

Mas enganam-se aqueles que encontram em tal trama uma simples visão esquemática, produzida por um ex-membro do Partido Comunista. Nelson Pereira dos Santos baseou todo o argumento e o roteiro do filme em longas conversas com Zé Ketti, amigo desde as filmagens de *Rio, 40 graus*, com quem dividia o apartamento na época. Foi o sambista quem lhe comentou os esquemas de venda de canções. Além disso, o diretor viveu no morro durante alguns meses a fim de melhor captar as particularidades daquele contexto para o filme (cf. SALEM, 1987).

Penso que *Rio, Zona Norte* compõe de maneira complexa a intersecção entre raça e classe. Não se trata apenas de uma representação do negro como povo bom, generoso e ingênuo, segundo analisa Carvalho (2005), pois, em todas as classes retratadas, há personagens bons e maus, lineares e multidimensionais.

Espírito é talentoso e de boa índole. No decorrer da trama, é ludibriado por Maurício, mas desenvolve uma consciência da exploração, muda de estratégia e consegue, por conta própria, apresentar sua canção para Ângela Maria. Nesse sentido, o personagem é distinto daqueles vividos pelo ator nas chanchadas, mais próximos da definição de malandro de Antonio Candido: tipos esvaziados de “lastro psicológico”, caracterizados “apenas pelos solavancos do enredo” (CANDIDO, 1993, p. 23),

oscilando entre a ordem e a desordem. Em *Rio, Zona Norte*, são as experiências da vida que agregam novas características à personagem.

Além disso, a película faz outro uso da dimensão corporal de Otelo: a baixa estatura e o rosto arredondado, mostrados com frequência em primeiro plano, favorecem a identificação e certa comiseração do público com relação a Espírito. De modo algum, tais predicados são empregados para infantilizá-lo. Muito pelo contrário, a composição de seu personagem é cercada de elementos que lhe dão integridade e maturidade: Espírito não é apenas pai, mas também padrinho, preocupa-se com o destino do filho e faz companhia para a afilhada, Gracinda. Como bem notou Robert Stam (2008), é quase inexistente a figura do pai negro nos filmes hollywoodianos e brasileiros. Acrescente-se a isto que o projeto de vida de Espírito tampouco é ingênuo: ele pretende ter uma casa própria, um negócio seu e conseguir a guarda do filho, de modo que o sucesso de seus sambas significa mais um meio ou uma consequência para a realização de um sonho factível. Espírito é quase obrigado a entregar seus sambas a Maurício, pois não tem capital econômico e social para emplacá-los sozinho. Mesmo assim, como é perceptível na trama, ele reluta em dividir suas composições – o que só aceita fazer mediante as pressões financeiras. Mais do que ingenuidade, ou uma característica psíquica fixa, é a própria desigualdade social que obriga o sambista a tomar tal atitude.

O cantor Alaor da Costa é o simétrico inverso de Espírito. Ambos são negros, de tez escura, mas o primeiro se integra à indústria cultural e, em parceria com Maurício (de pele clara), rouba os sambas do compositor do morro. Quando Espírito entra em seu camarim, Alaor sequer estende a mão para ele. Ao mostrar dois personagens da mesma cor, em posições tão diferentes na estrutura de classes e no campo cultural, Nelson Pereira dos Santos enriquece seu retrato realista, despojando-o de qualquer essencialismo ou estereotipia racial e evitando relações metonímicas entre cor e índole dos personagens.

Igualmente, os moradores da assim chamada Zona Norte se distinguem tanto nas características étnico-raciais quanto nos valores morais. Honório, Gracinda e Figueiredo são brancos e todos solidários entre si. A esposa de Figueiredo e Adelaide são pardas. A primeira, generosa; a segunda, interesseira. Norival e o filho de Adelaide são negros. No bando que assassina o filho de Espírito, há um menino branco, um negro e um pardo. Além de matarem gente da própria classe social, eles roubam Espírito. Não há, portanto,

apenas um retrato condescendente com povo: há conflitos e disputas internas, que solapam o próprio estrato econômico.

Assim, se há uma certa determinação no longa-metragem, ela escora-se na estrutura de classes. Mas tal procedimento não se desenvolve de forma caricatural. Entre aqueles que trabalham na rádio, há os de má índole, Alaor e Maurício, mas também os de boas intenções, como Maurício e Ângela Maria. No entanto, Nelson Pereira dos Santos critica o paternalismo do violinista e da diva do rádio com relação a Espírito. De acordo com o filme, ambos procuram ajudar o sambista, mas não conseguem despojar-se da própria posição de classe e ver as reais condições do compositor. Moacyr, por exemplo, pergunta qual o seu telefone, mas não percebe que esse é um bem material escasso na periferia, que ele não possui; e o convida para passar na rádio e em sua residência, mas tampouco nota que o preço do deslocamento da Zona Norte para a região central custa um dia de trabalho do sambista. Ângela Maria, por sua vez, entusiasma-se com *Fechou o paletó*, mas é incapaz de perceber que Espírito não tem meios para transpor sua música para a partitura. Assim, ninguém se salva na pequena burguesia de *Rio, Zona Norte*. Entre o povo, apesar das gangues, há solidariedades inexistentes nas classes média e alta.

O desenho da estratificação social no longa-metragem de Nelson Pereira mostra aquilo que Marcelo Ridenti identifica nas manifestações de esquerda, em meados das década de 1950 e nos anos 1960 e 1970, a saber, um “romantismo revolucionário”. Conforme o sociólogo, a partir da definição de Löwy e Sayre “o romantismo seria uma visão de mundo ampla, ‘uma resposta a essa transformação mais lenta e profunda – de ordem econômica e social – que é o advento do capitalismo’” (2000, p.26). Já o romantismo de esquerda seria revolucionário, pois era modernizador:

Ele buscava no passado elementos para a construção da utopia do futuro. Não era, pois, um romantismo no sentido da perspectiva anticapitalista prisioneira do passado, geradora de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo, sim, mas *revolucionário*. De fato, visava-se resgatar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no *homem do povo*, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades – como fica claro nas palavras do cineasta Nelson Pereira dos Santos: ‘Naquela época, a favela era um ambiente semi-rural. Você pode reparar no filme [*Rio, Zona Norte*, de 1957] que todas as casas têm um espaço, ao estão grudadas umas nas outras. A maioria das casas tinha um quintal, com alguma criação, uma horta. As pessoas estavam reproduzindo condições de existência que tinham no campo, fora da cidade. [...] Não se tratava de propor a mera condenação moral das cidades e a volta ao campo, mas sim de pensar – com base na ação

revolucionária a partir do campo – a superação da modernidade capitalista cristalizada nas cidades, tidas no final dos anos 60 (idem, ibidem, p. 25)³⁴².

Tendo essa perspectiva em mente, é possível enriquecer ainda mais a interpretação de *Rio, Zona Norte*. Por um ângulo, a pequena burguesia, mesmo a intelectual, é paternalista e alienada – por exemplo, aquela caracterizada pela personagem de Moacyr e seus amigos. Por outro, no desfecho do filme cabe ao violinista - que durante toda a trama postergou ajuda a Espírito, pois estava muito ocupado com os caprichos do seu meio - resgatar os “três ou quatro sambas” do compositor. O filme termina com a insinuação de que ele quiçá poderá criar uma arte revolucionária, sem no entanto suplantando a possibilidade de cair na estilização, que tanto repudia. As ambiguidades de Moacyr aprofundam seu lastro psicológico: ele próprio é um alterego de Nelson Pereira dos Santos, com quem o diretor identifica-se e, ao mesmo tempo, alguém que ele confronta. Dessa maneira, o cineasta joga a responsabilidade de alavancar a “cultura autêntica” para mover a história sobre sua própria classe, mas, igualmente, hesita, pois não tem certeza se esse é o caminho certo para a utopia. O epílogo condena Moacyr por ter perdido a chance de aprender com o compositor em vida, contudo também abre caminho para que ele faça algo com as canções do sambista. Nelson Pereira arroga para sua própria classe o papel de vanguarda, mas inverte de modo sugestivo a relação entre intelectual e povo. Segundo Fabris, *Rio, Zona Norte*:

inverte a relação tradicional entre a intelectualidade e o povo, ao recusar a figura do intelectual como missionário. Ao contrário, é Espírito – Espírito da Luz Soares, um nome escolhido a dedo, pois na umbanda, o Espírito da Luz é um espírito superior, mais puro, que comanda os espíritos sem luz –, com sua morte agônica, a dar a Moacyr a consciência da urgência dessa operação de resgate e integração (FABRIS, 1994, p.197)

Se Espírito com sua morte ilumina a própria intelectualidade, resta a Moacyr e aos espectadores do filme tomarem consciência para mudar a história. Considero que, no filme, há tanto inversão quanto confirmação desse encargo que cabe à intelectualidade. Mesmo que não tenha dado destaque maior ao candomblé e à umbanda, como realizará em filmes das décadas de 1970 e 1980, a escolha feita por

³⁴² Em seu romantismo, ele difere de Welles, pois o marcador social da diferença que ganha preeminência nos filmes de Santos é o de classe, mais do que racial. A raça surge como um elemento a mais para conferir verossimilhança ao povo. Já Welles, ao contrastar o carnaval da elite com o dos morros, dá preponderância ao tema racial, mais do que ao de classe. Seu foco é o antirracismo, mais do que o anticapitalismo.

Nelson do nome da personagem principal valoriza o potencial da religiosidade popular para mudança social, deixando de retratá-la apenas como o “ópio do povo”.

Com *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*, ao fazer um retrato crítico sobre a indústria cultural – seja a fonográfica em termos diegéticos ou a cinematográfica no uso da linguagem –, Nelson Pereira estabelece a figura do cineasta engajado, de esquerda, que tornará o filme uma forma privilegiada de diagnóstico das contradições do capitalismo periférico e, quiçá, de sinalização de caminhos para a utopia, transformando os termos e hierarquias no campo cinematográfico brasileiro.

Os realizadores de cinema até então, tais como Adhemar Gonzaga, Humberto Mauro, Ruy Costa, Luiz de Barros, José Carlos Burle, Alinor Azevedo, Moacyr Fenelon, Alex Viany e Carlos Manga – e mesmo diretores da *Vera Cruz*, como Alberto Cavalcanti e Lima Barreto –, entre outros, têm cada um a seu modo um objetivo, por assim dizer, nacionalista e comercial, para a produção cinematográfica. Todos almejam que o cinema brasileiro seja capaz de revelar a face que consideram verdadeira do país, alguns – como Humberto Mauro, Carlos Manga, Cavalcanti e Barreto – com maior conhecimento da técnica cinematográfica clássica do que outros. Entre eles, especialmente os fundadores da Atlântida, mas também Humberto Mauro, ganham relevância ao buscar um retrato digno das classes populares, por vezes estabelecendo aproximações com a imagem cunhada pelo Partido Comunista. Entretanto, não perseguem uma teleologia da história, nem procuram dar vazão ao diálogo entre forma e conteúdo, como o faz Nelson Pereira dos Santos, e tampouco colocar-se no papel de vanguarda. Não que este cineasta não nutrisse ideais nacionalistas, mas seu cinema é fruto do projeto de resgatar um “Brasil autêntico”, transformando não apenas o campo cinematográfico, mas também as estruturas sociais do país, rumo a uma sociedade mais igualitária e justa. Se os demais buscavam “descobrir” o Brasil, apostando em qualidades que o tornassem distinto como nação, Nelson Pereira procurou em seus primeiros filmes uma “brasilidade” capaz de propiciar a revolução socialista – uma “brasilidade revolucionária”, como define Ridenti, que apostava “nas possibilidades da revolução brasileira, nacional-democrática ou socialista, que permitiria realizar as potencialidades de um povo e de uma nação” (RIDENTI, 2010, p. 10).

Ao unir engajamento político e cinema, Nelson Pereira dos Santos consegue reunir à sua volta jovens também ligados à esquerda, que se tornaram expoentes do Cinema Novo, dando continuidade e renovação a suas ideias por meio de um projeto mais ambicioso, em que eram a pedra de toque fundamental. Não obstante, Nelson

Pereira consegue tal êxito, porque, em pleno pós-Segunda Guerra Mundial – o período democrático de 1945 a 1964 –, é capaz de sintetizar, em sua direção cinematográfica, condições sociais e culturais bem diversas da geração que o antecedeu. Não por acaso, o diretor paulista nutre-se da efervescência cultural de São Paulo e, posteriormente, do Rio de Janeiro, desse contexto .

Nelson Pereira dos Santos e a construção do cineasta engajado no cinema brasileiro

Nelson Pereira dos Santos nasceu a 22 de outubro de 1928, em São Paulo. Filho caçula de alfaiate, viveu seus primeiros anos no bairro do Brás. Aos domingos, como era costume entre as famílias de classe média, seu grande lazer era passar a tarde no cinema (ALMEIDA, 1995). Seu nome, inclusive, foi uma homenagem ao personagem do filme *The Divine Lady* (1927), o almirante Nelson. Aos 13 anos, ele mudou-se para o bairro da Vila Mariana e passou a estudar no Colégio do Estado Presidente Roosevelt, instituição de ensino reconhecida na área de humanas, que formou futuros intelectuais de esquerda como Francisco Weffort, Fernando Henrique Cardoso e Ênio Silveira, entre tantos outros. Por via de uma célula do Partido Comunista existente no colégio, Nelson inicia sua militância, para decepção do pai, maçom, e da mãe, católica. À medida que se caminha para o fim do Estado Novo, Nelson entra em contato com a literatura de Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rêgo, entre outros escritos, e muitos filmes censurados.

Em 1947, ingressa na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco e, no ano seguinte, na Escola de Sociologia e Política. Único filho que teve a oportunidade de cursar ensino superior de um total de quatro, seu pai acalentava vê-lo exercer a profissão de advogado. Mas os interesses de Nelson voltavam-se cada vez mais para a militância e a expressão artística, ganhando fôlego e potência através do rico cenário cultural devidamente instalado em São Paulo nos anos 1950, fartamente estudado por Maria Rita Galvão (1981), Maria Arminda do Nascimento Arruda (2001), Heloisa Pontes (2011). A partir dos anos 1940, o crescimento industrial sem precedentes da cidade é responsável pela aparição de uma burguesia nascente, interessada em investir no campo cultural. Disto resulta a fundação do MASP – *Museu de Arte de São Paulo* (1947), do MAM – *Museu de Arte Moderna* (1948), do TBC – *Teatro Brasileiro de Comédias* (1948), da *Vera Cruz* (1949), além das transformações e crescimento do

acervo da *Biblioteca Mário de Andrade*³⁴³, para citar apenas alguns exemplos. É na biblioteca que Nelson Pereira leu os clássicos da literatura brasileira e mundial; no MASP, ele participa do grupo teatro amador, capitaneado pelo pintor Aldo Bonadei, e do Clube dos Artistas e Amigos da Arte. Nesses espaços, monta a peça *O feijão e o sonho* e discute arte, poesia e pintura. Com o fim da ditadura Vargas, conforme mencionado, emergem diversos cineclubes na cidade, como o do MAM, organizado por Paulo Emílio Salles Gomes, que foi reaberto, em 1946. Como relembra Nelson Pereira, foi graças à abertura democrática que ele teve a oportunidade de assistir a filmes de vanguarda, como os de Eisenstein, Fritz Lang e René Clair, entre outros. Antes, sua educação cinematográfica era majoritariamente hollywoodiana. Raramente via filmes europeus. Com grupos de amigos, ele discutia tais produções e sua linguagem, enquanto liam o *Tratado de realização cinematográfica*, de Leon Kuleshov, e as revistas italianas *Cinema* e *Cinema Novo* (SALEM, 1987).

O futuro diretor lapidaria seus conhecimentos em viagem a Paris, em 1949. Com vistas a participar do Festival da Juventude Comunista, em Varsóvia, Polônia, ele decide viajar para a Europa. Comprometendo-se a enviar notícias do exterior para *A Gazeta*, onde trabalha, e com a ajuda das economias do pai, embarca com dois amigos num cargueiro. Os viajantes só conseguem chegar, porém, depois do festival. Em Paris, recebem o auxílio de um grupo de intelectuais ligados ao Partido Comunista, como o pintor Carlos Scliar e o físico Mário Schenberg. Scliar, além de hospedar Nelson, prepara uma lista de todos os filmes que ele deveria ver na Cinemateca Francesa. Além disso, o põe em contato com Rodolfo Nanni, que estudava no Instituto Superior de Estudos Cinematográficos, e com Joris Ivens, documentarista holandês que preconizava filmes de uma estética simples, sem grandes recursos cinematográficos, cujo propósito era poder captar a “profundidade do povo” (SALEM, 1987). Na capital da França, Nelson também assiste em primeira mão a filmes do neorrealismo italiano que ainda não haviam chegado ao Brasil, como *Ladrões de bicicleta* (1948) de Vittorio de Sica. O diretor pretendia ficar na Europa por dois anos e estudar cinema por lá, mas no final de 1949, descobre a gravidez de sua namorada e retorna ao Brasil. Em 1950, vive sua

³⁴³ A biblioteca existe desde 1926. Em 1937, incorpora a Biblioteca Pública do Estado e, em 1942, é transferida para a Rua da Consolação, num prédio em melhores condições de preservar o novo acervo. Em 1944, é inaugurada a Seção Circulante e, em 1945, Sérgio Milliet, então diretor da Biblioteca, inaugura a Seção de Artes, com livros, periódicos e documentos sobre o tema. As transformações refletem o enriquecimento cultural da cidade, e resultam numa democratização dos bens culturais, possibilitando um maior contato dos jovens de classe média e baixa que circulavam pelo centro de São Paulo, como Nelson Pereira, com um acervo expressivo sobre arte, literatura e cultura.

primeira experiência no cinema, com *Juventude*, um filme sobre jovens trabalhadores. No ano seguinte, torna-se assistente de direção de *Saci* (1953), de Rodolfo Nanni, que acabara de voltar da Europa. Alex Viany e Ruy Santos, que participam da fita, convidam Nelson para passar uma temporada no Rio de Janeiro, onde integra a equipe do filme *Agulha no palheiro* (1953), que posteriormente Glauber Rocha (2003) definirá como obra seminal do realismo carioca.

Antes de dirigir um longa-metragem próprio, Nelson participa do filme *Balança mais não cai*, de Paulo Vanderley (1953), que havia trabalhado em cinejornais da Atlântida e ganhara reconhecimento por *Amei um bicheiro*. Em meio ao processo de filmagem, Vanderley brigou com toda a equipe e, por conta da turbulência, Nelson teve de finalizar o filme sozinho, ainda que não tenha aceitado assinar a direção da obra (SALEM, 1987). Entretanto, dado o incidente, ele perde um aliado importante, Alex Viany, com quem ficaria sem conversar por alguns anos. Vivendo em condições financeiras precárias, no bairro do Jacarezinho, na Zona Norte do Rio, ele é rebaixado à célula comunista, de menor prestígio, na região da Lapa e de Santa Teresa, pois o PCB não via com bons olhos o projeto de *Rio, 40 graus*, que era elaborado “à revelia das determinações do partido” (RIDENTI, 2010, p. 71). Mesmo assim, Nelson continua na então capital do país, formulando o roteiro deste filme, que será sua estreia na direção.

Sem apoio de produtoras, Nelson Pereira consegue verba para realizar este longa-metragem por meio do mesmo sistema de venda de cotas que viabilizara a fundação da Atlântida. Beneficia-se também da portaria do governo Vargas que, para incentivar a produção nacional, estipula a isenção de impostos na compra de películas virgens e consegue uma câmera do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), emprestada por Humberto Mauro, por intermédio do fotógrafo de cinema Hélio Silva, com quem trabalhara em *Agulha no palheiro*³⁴⁴.

As filmagens foram atribuladas, com períodos de paralisação por conta dos recursos escassos e do mau tempo que inviabilizava a captação das tomadas externas, que representavam boa parte do conteúdo do filme. Após longos meses, *Rio, 40 graus* passara pelo crivo da censura e estava pronto para a distribuição, pela Columbia

³⁴⁴ Com Hélio, Santos fará vários filmes. Além dele, a equipe completa-se com Jece Valadão, que havia feito algumas pontas em filmes da Atlântida, como *Amei um bicheiro* e *Barnabé, tu és meu*; Olavo Mendonça, gerente de produção; e Zé Ketti, que atua e compõe a música tema do filme, entre outros. As cerca de nove pessoas que participaram do filme se auto-denominam “Equipe Moacyr Fenelon”, em homenagem ao fundador da Atlântida, falecido em 1953. Observa-se assim o reconhecimento daquele diretor, que construíra um estúdio de cinema com recursos parcos e contrapusera-se à entrada de Severiano Ribeiro Jr. na Atlântida, por essa equipe de produção independente.

Pictures do Brasil. Mas o longa, que narra um domingo de sol na vida de um grupo de meninos negros pobres que vendiam amendoim em pontos turísticos da cidade não agradou ao chefe do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP). O coronel Geraldo de Meneses Cortez proibiu sua distribuição, pelo seguinte motivo:

o filme só apresenta os aspectos negativos da capital brasileira, e foi feito com tal habilidade que serve aos interesses políticos do extinto PCB. [...] uma sucessão de flashes que mostram o Rio de Janeiro desorganizado e com as suas misérias. [...] Os meninos que vendem amendoim pela cidade são vítimas de um rapaz que extorque dinheiro [...]. Tudo isso não existe. (*Diário Carioca*, 30/09/1955, apud Salem, 1987, p. 114).

Para completar, Cortez afirmava que, no Rio, o termômetro jamais tinha indicado 40 graus. *O Jornal* apresenta outras justificativas do chefe do DFSP: em sua opinião, o retrato jocoso de um coronel, que no filme era deputado federal, é “um achincalhe imperdoável à Câmara dos Deputados” e, ademais, “os diálogos são na pior gíria dos marginais, em substituição à língua vernácula” (apud SALEM, 1987, p. 115). Para coroar seus argumentos, ele acusa o filme de blasfêmia, por sobrepor, à imagem do Cristo Redentor, um verso da canção de Zé Ketti, que diz “eu sou os rei dos terreiros” (idem, ibidem).

Episódios semelhantes, em que autoridades reclamaram de um retrato negativo do Rio de Janeiro nos filmes, por causa das cenas de pobreza e da grande quantidade de negros – sendo que este aspecto nem sempre era declarado de forma explícita –, já haviam acontecido com Humberto Mauro, em *Favela dos meus amores*, e Orson Welles, em *It's all true*. Mas agora, apesar das peias autoritárias e racistas de alguns segmentos, representados pelo coronel, o momento era outro, e a proibição ao filme ganhou significados políticos com proporções nacionais e internacionais. O jornalista de oposição, Pompeu Sousa, que não conhecia Nelson, travou um tenso debate com o coronel do DFSP, apontando os impropérios da censura a *Rio, 40 graus*, capitaneando uma campanha nacional em favor da liberação do filme, que recebeu o apoio de Jorge Amado, Menotti del Picchia, Gianfrancesco Guarnieri, Salomão Scliar, Sérgio Cardoso, Nelson Gonçalves e, inclusive, José Carlos Burle, Anselmo Duarte, Lima Barreto e Alex Viany, com quem Santos reata então a amizade. Da França, vinham declarações de apoio de Georges Sadoul, Ives Montand e Jacques Prévert, entre outros, que pressionaram as autoridades pela revogação da censura. Conforme analisa Marcelo Ridenti:

O PCB entrou na campanha pela liberação do filme só depois que ela já estava deflagrada – e tentou assumir a sua direção, por intermédio de seu jornal *Imprensa Popular*, proposta rechaçada por Nelson Pereira. Segundo ele me disse, o PCB apoiou, mas não liderou, o movimento pela liberação do filme. Naqueles dias, Nelson foi escalado para um curso de formação de 30 dias, em local secreto, que o poria fora de circulação pública: ‘era um sequestro. Sumia, ia para algum lugar e reapareceria um mês depois’ (RIDENTI, 2000, p.69-70)³⁴⁵.

Parte da reação dos intelectuais, artistas e jornalistas encontrava motivação na campanha presidencial para garantir a posse de Juscelino Kubitschek e no medo de um golpe de direita, que ao final não ganhou apoio do Ministro da Guerra, Henrique Teixeira Lott. Mantida a sucessão democrática, o coronel Menezes Cortez sai do comando do DFSP, o que abre caminhos para liberar o filme. Em 31 de dezembro de 1955, a censura é revogada e nas primeiras semanas de lançamento, *Rio, 40 graus* é um estouro de bilheteria. Conforme conta o próprio diretor, devido à censura, parte do público imaginava que o filme teria cenas picantes e estripulias cênicas.

Rio, 40 graus é então aclamado por parte da crítica. O *Jornal do Brasil* declara ser o longa “a mais legítima manifestação artística no cinema”. Até Pedro Lima, já conhecido do leitor, elogia o filme por motivos contrários, colocando-o “entre os que marcam etapa na nossa indústria, sendo das suas melhores realizações” (*apud* SALEM, 1987, p. 123). A reação da crítica definitivamente acena para outros tempos, de maior abertura à representação dos negros, do subúrbio e de uma estética diversa daquela consagrada por Hollywood. A fita é também selecionada para o Festival *Karlovy Vary*, na Tchecoslováquia, onde Nelson ganha o prêmio de jovem realizador. Antes, o diretor passa por Paris, onde participa do *Encontro Internacional dos Criadores de Filmes*, promovido pelo Partido Comunista. Na ocasião, conhece Pierre Kast e Cesare Zavattini, expoentes cineastas engajados e identifica-se com a crítica de Zavattini à autocensura do partido na realização de filmes (SALEM, 1987).

Nelson expressa sua opinião publicamente, na imprensa brasileira, e quando retorna ao país, em agosto de 1956, é repreendido pelo partido, que nessa época estava

³⁴⁵ Como analisa Ridenti: “Episódios como esse, de arbitrariedade e desrespeito no trato com artista e intelectuais (e outros militantes também), foram frequentes na história do PCB nos anos 50, mas não ouvi nada parecido sobre o Partido após a desestalinização” (2000, p.70).

em crise com as denúncias Nikita Krushev aos genocídios cometidos durante a ditadura de Stálin³⁴⁶. O cineasta afasta-se do PCB, mas não das ideias socialistas e comunistas.

Apesar das tensões crescentes no que se refere à essa agremiação política, intelectuais e artistas mantinham com o partido “uma relação intrincada com custos e benefícios para todos os agentes envolvidos que implica uma relação utópica que não se reduz ao cálculo racional” (RIDENTI, 2010, p. 12). Esse tipo de vínculo possibilitou a Nelson beneficiar-se das redes de relações do partido, tanto em suas idas a Paris, quanto na campanha para a liberação do filme, ainda que ele não fosse um leitor assíduo de Marx, como comenta:

Todos nós, naquela época, nos chamávamos de marxistas. É uma mentira, porque ninguém lia [Marx]. Em geral, não havia nas minhas relações alguém que fosse tão estudioso a ponto de ler Marx. [...] A gente lia uma revista do Partido chama Problemas [...], o Manifesto comunista. (RIDENTI, 2000, p. 68).

De fato, o diretor tomou contato com tal teoria lendo a revista *Problemas* e o *Manifesto Comunista* e para o curso de formação política. De acordo com Ridenti, “Nelson só estudou Marx, *O 18 de Brumário*, quando foi encarregado de dar um curso de formação política numa célula de bairro” (idem, ibidem).

O cineasta saiu do PCB, conforme justificava, porque prezava acima de tudo a liberdade na criação artística, opondo-se a um tipo de instrumentalização política do cinema, que privilegiava o conteúdo em detrimento da forma. É essa posição que marca a figura do cineasta engajado incorporada por Nelson Pereira dos Santos. Visão similar será adotada e reformulada por parte da geração do Cinema Novo³⁴⁷.

Distinguindo-se do filme inaugural de Santos, *Rio, Zona Norte* mostra de modo mais contundente esse momento de dúvida com relação aos caminhos da revolução, especialmente na hesitação da personagem de Moacyr e no epílogo aberto, que deixando o espectador imaginar o que o violinista fará com os sambas de Espírito. Por

³⁴⁶ As denúncias ocorreram em 25 de fevereiro de 1956, durante o XX congresso do Partido Comunista Soviético, mas demorariam um pouco para chegar ao Brasil. Sobre isso, ver Ridenti (2000).

³⁴⁷ Como interpreta Marcelo Ridenti: “Não se deve, contudo, caricaturar a ação cultural do PCB nos anos 50, significativa em áreas como o cinema (por intermédio de militantes como Alex Viany e Walter da Silveira), o teatro (Guarnieri, Vianinha e o pessoal do Teatro Paulista do Estudante) etc. O salto cultural pecebista dos anos 60 vinha sendo lentamente maturado no período em que ainda prevalecia o stalinismo. A vida cultural comunista nessa época contava com a participação de intelectuais e artistas significativos” (2000, p. 70). Vale lembrar que Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman permaneceriam no PC ao longo de suas carreiras.

meio de hesitações e incertezas da trama, Nelson expressa sua decepção com o partido e os perigos de certa instrumentalização da arte.

Financiado com a bilheteria de *Rio, 40 graus* e com verba da *Columbia, Rio, Zona Norte* tem algumas sequências realizadas nos estúdios da Flama e artistas de sucesso no elenco, como Grande Otelo e Ângela Maria. Apesar disso, a produção era independente, como fica indicado nos créditos do filme, encabeçados pelo próprio diretor. Malgrado o apoio técnico, as condições continuam precárias. O aluguel do estúdio não é barato e as películas virgens são escassas demais para gastá-las com ensaios do elenco.

Lançado ao final de 1957, o filme tem pouca bilheteria e divide a crítica entre aqueles que atacam a utilização de imagens em estado praticamente bruto e outros que reconhecem o valor do filme frente à produção das chanchadas. Grande Otelo ganha destaque em quase todas as críticas. Na *Tribuna da Imprensa*, o crítico diz: “Autor instintivo, quase sem treinamento pré-direcional [...], inspirado no neorrealismo italiano, mas sem a maturidade dos bons cultores do movimento [...]” (apud Salem, 1987, p.136). Paulo Emílio Salles Gomes escreve uma crítica similar em *O Estado de S. Paulo*, mas reconhece a poesia de uma sequência interpretada por Grande Otelo:

Nelson Pereira dos Santos foi talvez vítima da ilusão de que esse estilo [neorrealista] o dispensasse da necessidade laboriosa de estilização e da procura cuidadosa das convenções mais adequadas aos seus propósitos. Ele simplesmente dispôs numa certa ordem os materiais, quase em estado bruto [...]. Essa fita fracassada contém momentos que, bem estudados, poderão provocar uma tomada de consciência sobre as sutis e misteriosas exigências do cinema e contribuir para o desenvolvimento da tendência neo-realista brasileira. Penso sobretudo na sequência em que o personagem interpretado por Grande Otelo acorda, levanta-se, faz a toalete e recebe a noiva. [...], os movimentos do ator, as palavras que troca com a noiva, o comportamento com a criança e sobretudo a extraordinária presença tátil dos objetos de uso corrente ou da ornamentação humilde do barracão, criam uma harmonia interior e comunicam uma doçura que conferem a essa sequência modesta uma consistência artística rara no cinema brasileiro (GOMES, 1982 [1958], pp. 351-352).

O crítico de *A Noite*, ao contrário de Paulo Emílio, considera a montagem do filme de “linguagem difícil para o espectador comum”, critica “a carência de dramaticidade”, mas arremata: “*Rio, Zona Norte* tem a melhor e mais autêntica qualidade que um filme pode ter: É CINEMA”. Em relação a Grande Otelo, este comentarista afirma apenas que “está bastante convincente” (*A Noite*, 27/11/1957, p. 3-6). O crítico Alberto Shatovsky rechaça o filme, mas elogia o protagonista dizendo:

o que se extrai de *Rio, Zona Norte* é praticamente o personagem e o intérprete Grande Otelo. O personagem válido como figura de um quadro social popular. O intérprete, integrando-se perfeitamente no personagem, numa demonstração cabal de que é um dos mais sensíveis atores brasileiros (apud FABRIS, 1994, p. 198).

O *Diário carioca* concorda com os que dizem que o filme apresenta deficiências na captação de som e composição de algumas cenas, mas também faz a mais elogiosa dentre as críticas recebidas pelo longa:

Três méritos não podem ser negados ao diretor Nelson Pereira dos Santos, como produtor-argumentista-diretor (portanto o autor do filme), nesta segunda experiência procurando levar para o cinema um tema de sensível correspondência com a realidade carioca: que ele conseguiu dar autenticidade física e psicológica aos tipos que criou; que conseguiu, através de um ritmo propositadamente lento, integrar os personagens do drama narrado no ambiente de pessimismo ao qual reagem com otimismo peculiar aos que estão acostumados a sofrer; e que, elaborando a crônica sofrida de um compositor que só a custo conseguiu sucumbir às circunstâncias adversas que a vida lhe reservou, enfrentou o risco de desagradar a plateia como protagonista, não colocando um galã propício à fácil sensibilização do grande público. [...]. O grande ator negro, Otelo, tem nesta interpretação simultaneamente a maior da sua carreira no cinema e a maior interpretação de um ator no cinema brasileiro. Controlado e dócil à direção, mas sobretudo espontâneo e sensível por natureza e devoção, está exato no mínimo detalhe, do gesto à palavra e à expressão. Particularmente nos momentos em que contracenava com Jece Valadão ou Paulo Goulart, atores também profissionais como ele, o filme começa a crescer (*Diário Carioca*, 21/11/1957, p. 7).

O primeiro ponto a destacar nessa crítica é a denominação de Nelson Pereira dos Santos como “autor” do filme, termo cunhado pela *Nouvelle Vague* para designar cineastas que, dentro ou fora da indústria cinematográfica, mantêm de um filme para outro uma *mise-en-scène* própria, ou seja, uma maneira idiossincrática de dispor e enquadrar os elementos em cena. Longe do padrão industrial dos filmes de Hollywood, da Cinédia e da Sonofilmes, em que as funções de diretor, argumentista e produtor são enquadradas em princípios de produtividade na divisão do trabalho, nos filmes de Nelson ele assina todas as etapas, inclusive a montagem. A crítica do *Diário* também difere-se das anteriores ao reconhecer que o cineasta optou, por conta e risco, por escalar um não-galã, evitando o uso de um recurso que seria mais “propício à fácil sensibilização do grande público”. Grande Otelo, como discutido anteriormente, conquista a simpatia do público por meio de outros predicados – em geral, em papéis cômicos – e, aos olhos do cinema do período, seu talento para o drama não era visto como um chamariz de bilheteria. Por fim, o crítico, assim como fizera Paulo Emílio, reconhece uma interpretação de gestual poético do ator principal.

Segundo Fabris, o próprio Nelson Pereira dos Santos reconhece o papel fundamental de Grande Otelo, a ponto de “atribuir-lhe a parceria na realização do filme” (SANTOS apud FABRIS, 1998, p. 198). Em entrevista, o diretor afirma:

sem ele, Espírito da Luz Soares, por assim dizer, não existiria, [...] sem a sua compreensão desse personagem, profundamente humano, o filme não valeria nada. Otelo soube dar os necessários e indispensáveis matizes ao drama de um homem que sofre e que é ao mesmo tempo, a expressão da alegria de seu povo (idem, ibidem)

Otelo faz um papel singular em *Rio, Zona Norte*, distanciando-se de estereótipos das chanchadas e assumindo novas dimensões com relação a *Também somos irmãos* e *Amei um bicheiro*. Como mencionado outrora, ele é pai, padrinho e homem honesto, de maturidade inexistente em seus papéis anteriores. No decorrer da trama, o ator modula alegria e tristeza, esperança e decepção em gestos sutis, num crescendo de enorme dramaticidade. A personagem de homem maduro, entretanto, não desbanca sua *persona* de moleque malandro e Otelo continua, até a década de 1960, fazendo papéis que reforçam esse tipo nas chanchadas, ao lado de Ankito. De modo análogo, seu reconhecimento pelo Cinema Novo, em 1968, virá por meio de uma *persona* similar, reatualizada em *Macunaíma*.

A dívida acumulada por *Rio, Zona Norte* coloca Nelson em difícil situação. O diretor vê-se obrigado a retomar o emprego de jornalista de segundo escalão e fazer documentários encomendados. No entanto, este filme e, especialmente, *Rio, 40 graus* serão reconhecidos pela geração de jovens que dará início ao Cinema Novo. Carlos Diegues afirma, em diferentes ocasiões³⁴⁸, que foi assistindo a *Rio, 40 graus* que ele vislumbrou a possibilidade de ser cineasta. Glauber Rocha é mais enfático, na *Revisão crítica do cinema brasileiro*:

Assim como eu, naquele tempo tateando a crítica, despertei violentamente do ceticismo e me decidi a ser diretor de cinema brasileiro nos momentos que estava assistindo *Rio, 40 graus*, garanto que oitenta por cento dos novos cineastas brasileiros sentiram o mesmo impacto. Naquela época não conhecíamos Humberto Mauro; havia dignidade em Nelson Pereira dos Santos; Cavalcanti nos parecia uma estrela distante; Lima Barreto um

³⁴⁸ Cf. “A vocação cinematográfica no Brasil”. Entrevista com Cacá Diegues in: Revista Continental, 01/04/2001. Disponível em <http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/139.html>>. Consultado em 04/04/2013. Ver também MATTOS, Carlos Alberto. “Cacá Diegues fala sobre os cinco filmes que são faróis de carreira”. Disponível em http://www.carlosdiegues.com.br/destaques_integra.asp?idA=122>. Consultado em 04/04/2013.

monstro agressivo e mentiroso; Mário Peixoto um mito (ROCHA, 2003^a, p.103-104).

Glauber considerava *Rio, Zona Norte* mais profundo, tecendo elogios à atuação de Grande Otelo no filme:

Rio, Zona Norte é dissonante no conjunto, não tem a forma definida de *Rio, 40 graus*. Mas aí a 'dialética de jornal' evolui para uma penetração mais aguda: o homem brasileiro deixava de ser uma categoria puramente de classe. Homem de classe, mas homem com implicações existenciais. 'Espírito', o sambista de *Rio, Zona Norte*, vivido excepcionalmente por Grande Otelo, é a pobreza, a ingenuidade, o servilismo e o talento dos negros sambistas da Zona Norte; sonhadores e românticos, sofridos e esmagados pelo império do rádio (idem, ibidem, p.108).

Mas se *Rio, Zona Norte* ainda dialoga com a cinematografia brasileira anterior, a nova geração tem a liberdade de experimentar outros caminhos, negando qualquer relação com as chanchadas e demais projetos de cinema industrial no Brasil. Artistas vinculados aos musicais carnavalescos e à *Vera Cruz*, como Grande Otelo, Oscarito, Ankito, Eliana Macedo, Vera Regina, Anselmo Duarte e Ruth de Souza, entre outros, não mais seriam escalados por essa nova geração. Apesar dos elogios de Glauber Rocha, Otelo vivencia um período de ocaso, no auge do cinemanovismo.

Ocaso de uma estrela: a primeira fase do Cinema Novo e a representação da população negra

Alex Viany: Otelo, *Assalto ao trem pagador* foi o seu último filme brasileiro?

Grande Otelo: O último filme brasileiro que eu fiz, eu não lembro nem o nome. Faço um papel pequeno.

Alex Viany: Daí fez dois filmes estrangeiros feitos no Brasil, *Arrastão* e *Uma rosa para todos*.

Grande Otelo: Não fiz mais filmes.

Alex Viany: Qual é razão que você dá para isso?

Grande Otelo: Eu não dou explicação nenhuma... 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 é que sabem fazer cinema; eles é que sabem vender o filme para o estrangeiro; eles é que sabem fazer o filme que o brasileiro precisa. Não é que o brasileiro precisa. Então, 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. Toda vez que eu pergunto por quê?

Grande Otelo em *Depoimento para posteridade MIS-RJ 26/05/1967*.

Nessa parte do capítulo, busco explicar as razões do ocaso de Grande Otelo na primeira fase do Cinema Novo. Desse modo, darei atenção aos escritos de Glauber Rocha e David Neves sobre o lugar do negro no cinema e analisarei *Bahia de todos os santos* (Trigueirinho Neto, 1960), *Barravento* (Glauber Rocha 1961) e *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964) que contam com a participação de Antonio Pitanga. A persona deste ator, como veremos possibilita tecer contrapontos interessantes com a de Grande Otelo.

A partir do final da década de 1950 e nos anos 1960, o Cinema Novo redefine a posição da sétima arte de forma entrosada com os movimentos artísticos que se colocam na vanguarda de seus campos, como o teatro, a poesia, as artes plásticas e a literatura. Se a interlocução entre o cinema, teatro, literatura, música, entre outras formas de expressão artística nessa época já foi estudada de modo detalhado por Schwarz (2008 [1970]), Ortiz (1988 e 1994) Ridenti (2000 e 2010), entre outros, pretendo aqui determe mais na interlocução entre o Cinema Novo e as produções cinematográficas anteriores, especialmente no modo como Glauber Rocha e David Neves analisam os filmes em que Grande Otelo atuou como forma de explicar a perda de seu capital simbólico no cinema brasileiro e a emergência de novos atores e atrizes negros no período.

Os filmes produzidos pelo Cinema Novo sinalizam novos caminhos estéticos, em diálogo com uma variedade de manifestações culturais, mas também influenciando outros campos de produção artística. “O cinema estava na linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura de revolução” (RIDENTI, 2000, p. 89).

Até então, havia um desequilíbrio nesse tipo de entrosamento: a chanchada era por demais dependente dos atores e da estética do teatro de revista e das emissoras de rádio. Muitos dos enredos eram criados com base nas marchinhas de sucesso, subordinando os filmes à indústria fonográfica.

A Vera Cruz, por sua vez, buscou elevar o capital simbólico do cinema, mas acabou se escorando demasiadamente no *Teatro Brasileiro de Comédia* e contratando técnicos e administradores que desconheciam a realidade da produção brasileira. Criaram um projeto grandioso, mas sem condições de sobreviver num mercado dominado pelas fitas hollywoodianas. Assim, converteu-se na prova mais cabal das impossibilidades de industrialização cinematográfica no Brasil e, em 1954, foi à

falência (GALVÃO, 1981). Não por acaso, *Rio, 40 graus*, lançado no mesmo ano, tornou-se uma espécie de farol para toda uma geração.

Provenientes das camadas médias e altas, que se nutrem da modernização conservadora dos anos de 1930, 1940 e 1950, dos cursos universitários e cineclubes, num período democrático, o grupo de jovens formado por Glauber Rocha (1939-1981), Carlos Diegues (1940), Leon Hirszman (1937-1987), Paulo César Saraceni (1933-2012), Mário Carneiro (1930-2007), Ruy Guerra (1931), David Neves (1938-1994), Gustavo Dahl (1938-2011), Luiz Carlos Barreto (1928) e Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988)³⁴⁹ produz, entre o final da década de 1950 e o início dos anos 1960, os filmes e textos fundacionais do Cinema Novo (RAMOS e MIRANDA, 1997). Nelson Pereira dos Santos é considerado o grande mestre desses jovens, e contribui com eles em várias de suas produções.

Os dados biográficos de alguns desses cineastas propiciam uma compreensão mais aprofundada de certas condicionantes sociais que permitiram tal revolução no campo cinematográfico brasileiro.

Carlos Diegues era filho de Manuel Diegues Jr., antropólogo da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e autor de diversos livros de referência sobre o folclore brasileiro³⁵⁰. Conforme menciona Carlos, o pai o incentivou a ler Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Darcy Ribeiro, Jorge Amado e Machado de Assis (*Revista de cinema*, setembro de 2000).

Joaquim Pedro de Andrade também era proveniente da elite intelectual. Seu pai, Rodrigo de Mello Franco de Andrade, foi fundador e diretor do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e amigo de personalidades como Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Oscar Niemeyer e Mário de Andrade (BENTES, 1996).

Como observa Eduardo Escorel, montador dos principais filmes desse cineasta, a cinematografia de Joaquim é fruto de um diálogo intenso com a figura paterna, seu trabalho e círculo de amizades. Assim, seus dois primeiros filmes são curtas-metragens sobre Bandeira e Freyre, respectivamente intitulados *O poeta do castelo* (1959) e *O mestre de Apipucos* (1959). A estreia no longa-metragem se dá com *O padre e a moça*

³⁴⁹ Um círculo ampliado incluiria Eduardo Coutinho, Luis Sérgio Person, Arnaldo Jabor, Paulo Gil Soares, Geraldo Sarno, Eduardo Escorel, Maurice Capovilla e mesmo Roberto Pires e Roberto Farias (RAMOS e MIRANDA, 1997).

³⁵⁰ Entre eles, *História e folclore do nordeste* (1953); *Folguedos Populares em Alagoas* (1958), *Estudos das Relações Culturais no Brasil* (1959), *Literatura de cordel* (1979). Disponível em: <<http://www.cultura.al.gov.br/alagoanos-ilustres/manoel-diegues-junior-1/>>. Consultado em 04/04/2013.

(1965), filme baseado no poema homônimo de Drummond. Por fim, Joaquim Pedro ganha reconhecimento nacional e internacional com *Macunaíma* (1969), adaptação da obra de Mário de Andrade, cujo roteiro é alvo da leitura cuidadosa do pai, então responsável pelos acervos do escritor paulistano (ESCOREL, 2005).

Por sua vez, Mário Carneiro, fotógrafo de *O padre e a moça* e de vários filmes do *Cinema Novo*, era filho do diplomata Paulo Carneiro, assim como os irmãos Eduardo e Lauro são filhos do diplomata, Lauro Escorel (RAMOS e MIRANDA, 1997).

Os demais membros do grupo eram filhos de funcionários públicos, além de pequenos e médios comerciantes. O pai de Saraceni era despachante da alfândega e a mãe, funcionária pública. Luiz Carlos Barreto, de origem mais humilde, foi criado pela mãe, que mantinha uma pensão em Fortaleza (CE) (idem, ibidem).

O pai de Glauber, Adamastor, era caixeiro-viajante e proprietário de uma venda em Vitória da Conquista (BA). A mãe, Lucia, era filha de fazendeiro. Adamastor tem um derrame, impossibilitando-o de trabalhar. Para manter a família, Lucia abre uma loja e uma pensão em frente à Livraria Civilização Brasileira, em Salvador (BA), local de encontros de intelectuais, os quais Glauber passa a frequentar (MOTTA, 2011).

Leon Hirszman também era filho de comerciantes. Seus pais eram judeus-poloneses, refugiados do nazismo, que abriram uma loja de sapatos no interior do Rio de Janeiro. A sorte da família muda, quando o pai de Leon ganha na loteria. A família transfere-se para a capital fluminense e passa a viver no bairro da Tijuca. Por intermédio do pai, Leon ingressa no Partido Comunista Brasileiro (PCB) na juventude (RAMOS e MIRANDA, 1997)³⁵¹.

A maioria dos integrantes do núcleo principal do Cinema Novo tinha formação superior e, por isso, experimentava a efervescência cultural universitária do período. Carlos Diegues, David Neves, Glauber Rocha e Gustavo Dahl cursam Direito (MOTTA, 2011; RAMOS e MIRANDA 1997). Os dois primeiros, amigos de vizinhança em Botafogo, estudam juntos na PUC-Rio. O terceiro se forma na Faculdade de Direito de Salvador e o último no Mackenzie, em São Paulo. Joaquim Pedro inicia o curso de Física na Faculdade Nacional de Filosofia e Hirzman estuda na Escola Nacional de Engenharia, ambas instituições do Rio de Janeiro.

A experiência universitária aproxima-os da militância política (exceto Hirszman, que já era membro do PCB) e dos cineclubes. Diegues e Neves participam do Diretório

³⁵¹ Informações disponíveis também: <<http://www.leonhirszman.com.br/>>. Consultado em 04/04/2013.

Estudantil da PUC e do Centro Popular de Cultura (CPC), que Leon ajuda a fundar na União Nacional dos Estudantes (UNE).

Gustavo Dahl aprende sobre cinema no cineclube católico do Mackenzie e conhece o crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes (RAMOS e MIRANDA, 1997). Joaquim Pedro marca presença ativa no cineclube da faculdade, e mantém contato com Plínio Sussekund Rocha, professor de mecânica analítica e fundador, com Vinicius de Moraes, do grupo de cinema *Chaplin Club*, na década de 1920. Plínio possuía, em seu acervo, cópias de *Limite*, de Mário Peixoto³⁵², e dos filmes de Humberto Mauro, bem como de Eisenstein e Pudovkin (BENTES, 1996).

Leon Hirzman é fundador do cineclube do auditório da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). Nas sessões desse estabelecimento, promovidas pelo Museu de Arte Moderna (MAM), Joaquim Pedro conhece Paulo César Saraceni e depois o grupo da PUC. Já Glauber Rocha inicia seus conhecimentos cinematográficos no cineclube organizado pelo crítico de esquerda Walter da Silveira³⁵³. Logo, Glauber muda-se para o Rio, incentivado por Nelson Pereira dos Santos e passa a conviver com o grupo do MAM e da PUC (MOTTA, 2011).

Alguns dos cinemanovistas mantinham relações com pessoas de outros meios artísticos da época. Em São Paulo, Leon Hirszman liga-se ao *Teatro de Arena*, criado por Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho, e participa da montagem da peça *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianna Filho, em 1959.

Saraceni trabalha como assistente de direção de Adolfo Celi e Ziembinsky na filial do Teatro Brasileiro de Comédia, no Rio de Janeiro (RAMOS e MIRANDA, 1997). Luiz Carlos Barreto, principal produtor e fotógrafo de vários filmes do *Cinema Novo*, trabalha com Jean Manzon e José de Medeiros numa série de reportagens fotográficas nos rincões do Brasil, para a revista *Cruzeiro* (idem, ibidem). Por conta desse emprego, Barreto é enviado, na década de 1950, a algumas edições dos festivais internacionais, especialmente o de Cannes, como correspondente.

Dada a inexistência de cursos de cinema no Brasil, parte do grupo faz estágios de especialização no exterior. No final da década de 1960, depois de filmar seus primeiros curtas-metragens, Joaquim Pedro de Andrade parte para a França, para estudar no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos e na Cinemateca Francesa.

³⁵² Considerado uma obra prima do cinema brasileiro, esse filme da década de 1930 dialoga com as vanguardas artísticas de 1920.

³⁵³ Ele foi membro do Partido Comunista de 1945 a 1956, mas manteve a visão marxista, como analisa Melo (2007).

Com bolsa da Fundação Rockefeller, ele faz curso de direção na *Slade School of Art*, em Londres, e um estágio na produtora dos irmãos Albert e David Maysles – importantes figuras do cinema-direto norte-americano –, em Nova Iorque (BENTES, 1996).

Por intermédio do pai, representante do Brasil na UNESCO, Mário Carneiro recebe uma educação cosmopolita e aperfeiçoa seus conhecimentos na Cinemateca Francesa. Ruy Guerra, de família portuguesa, nasce em Maputo, Moçambique, e também estuda no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos, na França. Saraceni estuda com Dahl no Centro Experimental Cinematografia, em Roma, e este último torna-se aluno de Jean Rouch no curso de cinema etnográfico, ministrado no Museu do Homem, em Paris.

A experiência no exterior põe o grupo em dia com o cinema de vanguarda europeu e norte-americano e com avanços tecnológicos, como as câmeras mais leves e a captação de som simultânea por meio dos gravadores *Nagra*. Ambos os recursos foram bastante utilizados pelo *Cinema-Verdade* de por Jean Rouch³⁵⁴ em seus documentários etnográficos, que revolucionaram a linguagem cinematográfica.

Decorre daí o dístico do Cinema Novo, “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, possibilidade viável também a partir do desenvolvimento de um aparato técnico capaz de captar o objeto filmado de modo mais livre da mediação dos estúdios cinematográficos. Aderindo a essas referências, o Cinema Novo dá continuidade e novas dimensões à figura do cineasta-autor engajado, criada por Nelson Pereira dos Santos.

Mas as afinidades entre os criadores do Cinema Novo não passavam apenas pelo cinema; eram também políticas. Hirszman e Joaquim Pedro integravam o PCB; Carlos Diegues e David Neves fizeram parte do CPC; e os demais eram militantes de esquerda - ainda que não necessariamente afiliados a algum partido ou grupo. De toda sorte,

³⁵⁴ Jean Rouch (1917-2004), antropólogo e cineasta francês. Conforme Renato Sztutman, Rouch defendeu sua tese sobre a cosmologia dos *songhay* em diálogo com Marcel Griaule, da tradição africanista francesa, na área de Etnologia. Rouch filmou vários filmes como *Moi, un noir* (1957), *Jaguar* (1967) e *Petit à petit* (1969), em que experimentou diferentes formas de dialogar com as populações estudadas, constituindo aquilo que nomeou “cinema verdade” e “antropologia compartilhada”. Conforme Sztutman, o cinema verdade não propõe a “garantia de uma verdade absoluta das coisas, mas antes de uma alternativa para o documentário. [...] A verdade [...] consiste justamente na recuperação, por caótica e fragmentada que seja, da experiência subjetiva vivida em campo” (2004, p.54). Tal experiência podia ser partilhada com a população estudada, por isso uma antropologia compartilhada: “ao contrário das teses acadêmicas, ele [o cinema] presta como retorno às populações filmadas, que não leem, mas veem” (idem, ibidem, p. 55). Sobre Jean Rouch, vale à pena assistir ao interessante documentário *Jean Rouch: subvertendo fronteiras* de Ana Lúcia Ferraz, Edgar Teodoro da Cunha, Paula Morgado e Renato Sztutman (2000).

todos partilhavam daquilo que o sociólogo Marcelo Ridenti chamou de “romantismo revolucionário” e de “brasilidade revolucionária”.

Como propõe o autor, o "romantismo revolucionário" atravessa diferentes meios de expressão cultural no Brasil e se caracteriza pela busca de um “homem novo”, que se traduz numa idealização do povo do sertão, do interior, das comunidades de pescadores e dos moradores das favelas,

supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. Como o indígena exaltado no romance *Quarup*, de Antonio Callado (1967), ou a comunidade negra celebrada no filme *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues (1963), na peça *Arena Canta Zumbi*, de Boal e Guarnieri (1965), entre outros tantos exemplos (RIDENTI, 2010, p. 24).

A reformulação do conceito de “homem do povo” abre espaço para uma diversificação dos papéis dirigidos aos negros e para filmes que procuram questionar o racismo no Brasil. Como analisado nos capítulos anteriores, Cinédia, Sonofilmes e Atlântida estabeleceram uma gama de representações do homem do povo e do negro, muitas vezes transformados em sinônimos.

Mas o *Cinema Novo* opera uma mudança fundamental nessas representações, ao adotar como utopia a luta, a supressão de classes e a igualdade racial. Logo, o movimento vanguardista incorpora às tramas a ideia de uma teleologia da história em sentido revolucionário, inexistente nos filmes das produtoras mencionadas.

Munidos de um conhecimento cinematográfico sem precedente no país, atualizados pelas tendências da literatura e do teatro, e de um diagnóstico profundo da situação de subdesenvolvimento no Brasil, a partir da leitura de revistas de esquerda, Glauber Rocha, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Mário Carneiro, Ruy Guerra, David Neves, Gustavo Dahl, Luiz Carlos Barreto, Joaquim Pedro de Andrade, por meio de filmes, manifestos e escritos, buscam refletir sobre a realidade brasileira em pé de igualdade – e, em muitos casos, como “polo imantador” – com o teatro, a música e a literatura, mas também com a produção acadêmica e com a militância partidária (RIDENTI, 2000).

A elevação do cinema na hierarquia do campo cultural não se concretiza somente pela inovação temática e estética de filmes como *Arraial do cabo* (1959), *Cinco vezes favela* (1961), *Barravento* (1961), *Garrincha*, *Alegria do povo* (1963) e *Aruanda* (1960), entre outros, mas também a partir da construção de heróis e inimigos da revolução.

O esforço mais claro dessa empreitada é a *Revisão crítica do cinema brasileiro*, escrita por Glauber como um manifesto, em 1963. Ali, o autor estabelece um método de análise da história do cinema, que não mais deve ser dividida entre o cinema mudo e sonoro, mas conforme a adesão ou não dos diretores a um “política dos autores”:

A história do cinema, modernamente, tem de ser vista de Lumière a Jean Rouch, como “cinema comercial” e “cinema de autor”. Não há limitações de som ou de cor para autores como Méliès, Eisenstein, Dreyer, Vigo, Flaherty, Rossellini, Bergman, Visconti, Antonioni, Resnais, Godard ou Truffaut. É claro que, na composição artesanal, a técnica de montagem, fotografia e som exerceram papéis importantes, mas o que mantém a eternidade destes filmes é a política de seus autores (GLAUBER, 2003a, [1963], p. 35).

A proposta era clivar a história do cinema, portanto, entre cinema “comercial” e de “autor”, e não mais com base em seu desenvolvimento técnico. Como analisa o professor de cinema Ismail Xavier, a noção de “política dos autores”, criada na França pelo grupo da *Nouvelle Vague* e dos *Cahiers du Cinema*, formado por André Bazin, Jean-Luc Godard e François Truffaut, entre outros, dizia respeito a diretores que:

mesmo trabalhando na indústria hollywoodiana, são exemplos de um percurso de criação pessoal que a análise do estilo permite evidenciar, desde que se verifiquem seus traços recorrentes, fidelidade a um certo tema, unidade da obra que não exclui ‘fases’ distintas, bem como uma *mise-en-scène* própria. (XAVIER, 2003, p. 17-18).

Daí se compreende por que o grupo dos *Cahiers* reconhece Alfred Hitchcock, John Ford e Orson Welles como “autores”. Se para os cineastas e teóricos da *Nouvelle Vague* era possível a coexistência entre indústria e produção autoral, como nota Xavier, Glauber traduz essa noção para a realidade brasileira, contrapondo-se aos projetos de industrialização do cinema nacional, por meio do ataque ao “cinema comercial”.

Não obstante, também é possível encontrar na *Revisão crítica*, momentos de maior adesão do cineasta à “política de autores”, tal como fora cunhada pelos *Cahiers*, por exemplo quando ele reconhece o valor dos roteiros do realismo carioca de Alinor Azevedo – à época trabalhando na Atlântida e escrevendo musicais carnavalescos –, e quando defende a importância da institucionalização de um mercado cinematográfico no país. Por outro lado, no mesmo livro-manifesto, Glauber anuncia a morte da chanchada, vista como a primeira inimiga do Cinema Novo, e não economiza críticas aos diretores da Vera Cruz.

Em *Revisão Crítica*, Glauber elege a cinematografia de Humberto Mauro como a primeira pedra de toque do *Cinema Novo*, em particular os filmes do começo do ciclo mineiro, rodados em Cataguases, e *Ganga Bruta* (1933), uma “obra-prima” que dialogava com a vanguarda cinematográfica francesa da década de 1930. Feito na *Cinédia*, este longa manteria sua verve autoral³⁵⁵. Além de Mauro, Glauber seleciona três filmes angulares do *Cinema Novo*, dois dos quais estrelados por Grande Otelo:

Após o ciclo de Cataguases (Mauro), a segunda pedra de toque para o que se deseja hoje como *Cinema Novo* é uma trilogia formada por *Moleque Tião*, de José Carlos Burle, com estória de Alinor Azevedo, em 1943, e quase dez anos depois, em 1952, *Agulha no Palheiro*, de Alex Viany, *Amei um Bicheiro*, de Jorge Ileri e Paulo Wanderlei. O primeiro e o terceiro filme destes marcam respectivamente, o início da *Atlântida* e o seu fim como produtora de filmes dramáticos (GLAUBER, 2003a [1963], p. 102).

Ainda que Mauro e a trilogia do realismo carioca sejam importantes para o Cinema Novo, Glauber é categórico ao afirmar que “o autor no cinema brasileiro se define em Nelson Pereira dos Santos”, criador do “primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado” (idem, ibidem, p.104-105). Humberto Mauro, apesar de seu “realismo poético, não busca interferir no mundo fechado da pequeno-burguesia industrial ou agrária” (idem, ibidem, p.104).

Como em toda seleção, há lacunas. Melo (2006) nota que, no livro de Glauber, não há, por exemplo, nenhuma referência a *Também Somos Irmãos*, e eu acrescento a ausência de menção à parceria com o Teatro Experimental do Negro (TEN).

É possível que o maior porta-voz do novo movimento não tenha assistido a tal filme. Porém, Glauber também não viu outros longas discutidos no livro, como *Limite* (1931), que considera um mito capaz de ofuscar o brilhantismo de Mauro e reconhecer as reais condições do cinema brasileiro. E certamente, ele conhecia a existência de *Também somos irmãos*, pois a fita é citada por Alex Viany no livro *Introdução ao cinema brasileiro*, com quem Glauber mantém um diálogo explícito em *Revisão crítica*.

Isto me leva a buscar outros motivos para o esquecimento do drama dirigido por Burle na obra de referência do *Cinema Novo*.

Melo considera que o filme foi deixado de lado por Glauber porque era um melodrama e, além disso, realizado após a entrada de Severiano Ribeiro Jr. na *Atlântida*. O que me impede de estar de acordo com esta hipótese é que *Amei um bicheiro* e

³⁵⁵ Sobre Humberto Mauro, ver Gomes (1974), Schwartzman (2004), Morettin (2001) e Schwarcz e Hirano (2011).

Moleque Tião também são melodramas, e o primeiro deles igualmente foi realizado após a entrada de Ribeiro Jr., num momento em que os irmãos Burle tinham perdido seu poder de decisão sobre os filmes do estúdio.

Considero que o fator decisivo para tal esquecimento foi a visão inovadora de Glauber sobre o papel do cinema e a centralidade da presença do negro em seu projeto. Afinal, a ideia de novidade ancora sua teoria do cinema e da revolução, e marca o próprio nome do movimento que o cineasta ajudou a fundar. O sociólogo Renato Ortiz analisa que:

o cinema é ‘novo’ porque é realizado pelos ‘povos novos’, isto é, pelo escravo a que Hegel se referia na sua dialética do senhor e do escravo. Popular significa neste sentido o desvendamento da ‘verdade’ da nação. Por isso Glauber dirá que o cinema novo ‘se marginaliza da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e a exploração’ (ORTIZ, 1994, p. 114).

A perspectiva de Glauber com relação ao negro, original até então, fica mais evidente em sua missiva a Paulo Emílio, escrita no momento em que ele filmava *Barravento*. O trecho é longo, mas revela ambiguidades na posição do cineasta, contribuindo para refletirmos sobre o lugar da população afro-brasileira na primeira fase do Cinema Novo.

Estes candomblés, embora possuam valor cultural estimável, adormecem uma raça de fantásticas possibilidades. Uma raça que, segundo vejo, eu que convivo com maioria de negros, poderá se emancipar de vez no Brasil paralelamente à grande independência africana. Vivemos aqui com a Nigéria na ponta do nariz e são os próprios nigerianos visitantes que deploram o fetichismo pernicioso. Apaixonado que sou pelos costumes populares, não aceito, contudo, que o povo negro sacrifique uma perspectiva em função de uma alegoria mística. *Barravento* é um filme contra os candomblés, contra os mitos tradicionais, contra o homem que procura a religião, o apoio e a esperança.

O negro é fantástico no seu ritmo de andar, de falar e amar. Mas é detestável, até mesmo esta antropologia de salão que qualifica o negro de excepcional porque é “negro”. Aí está o racismo! Os negros de *Barravento* no roteiro que refiz são homens vítimas da condição de “negro”, mas são sobretudo homens; tanto os belos quanto os maus assim o são porque “homens” e não “raça”.

O que Camus³⁵⁶ fez foi uma canalhice e de certa maneira nossa literatura negra é a mais racista de todas as contribuições artísticas nacionais. O próprio Jorge de Lima. O próprio Jorge Amado. Negro é ‘como negro’, eis a essência deles. [...].

Estou fazendo o filme, crente de que o povo brasileiro sofre mais porque é mais religioso: tanto o operário católico, quanto o nordestino fanático, quanto o negro fetichista. Esta gente só vai adquirir o que chamam “consciência

³⁵⁶ Referência ao diretor de *Orfeu Negro* (1959), Marcel Camus.

social” quando estas crenças - e inclusive o carnaval, que é a religião do pobre carioca -, *forem jogadas no chão*.

[...]. É um filme de explosões. É um filme de tensão crescente – um filme místico, ele mesmo? Talvez seja mesmo uma contradição. Espero que no fundo seja um filme.

Estou usando atores negros, fabulosos, vivos, flexíveis, quentes e cheios de violência plástica & sensualismo. O *mise en scène* está fundamentado na coreografia popular dos passos e gingas daqueles capoeiristas latentes. (ROCHA, 1997 [1960], p. 126-127).

Glauber reconhece que o filme, lançado em 1962, é ele mesmo místico e contraditório. Poderíamos ler essa epístola e suas opiniões à luz da articulação entre negro, racismo e cinema. Fio-me até certo ponto na análise de Ismail Xavier com relação a *Barravento*.

A partir da observação das articulações entre enredo, imagem e som, o crítico conclui, por fim, que a narrativa do filme é “ambivalente na estrutura” (2007, p.49): Glauber opõe-se abertamente ao candomblé, mas ao mesmo tempo faz uso de suas sonoridades e estética como canal para um despertar da consciência social, num movimento que afirma e contradiz a religiosidade afro-brasileira. *Barravento* produz, com isso, uma “equação irresolúvel” (idem, ibidem, p.51).

Ivana Bentes reconhece que “o transe e as práticas do candomblé estão presentes em *Barravento* não só como ‘mistificação’, mas como ‘violência plástica & sensualismo’” (BENTES, 1997, p. 27). Já o antropólogo Renato Silveira contrapõe-se a essas leituras e argumenta, lançando mão tanto de fontes escritas, quanto da análise interna do filme, que Glauber mantém um olhar “etnocêntrico” sobre as religiões afro-brasileiras, que remonta a visões colonialistas³⁵⁷.

É inegável que Glauber compartilha dessa visão “etnocêntrica”, pois ele chega a chamar o candomblé de “crença fetichista”, empregando os mesmos termos do cientificismo de Nina Rodrigues. Por outro lado, há no filme um esforço para valorizar uma determinada concepção de negro e aspectos daquilo que era reconhecido como sua “cultura” por meio da estética e da linguagem cinematográficas, quer pela adoção de atores afro-brasileiros, quer pelo movimento de câmera, que se inspira na coreografia dos passos da capoeira. A contradição do diretor é não reconhecer que aquilo que ele valoriza na cultura negra (a capoeira, o ritmo, o amar, o andar e falar) é tributário do

³⁵⁷ Refiro-me à seguinte análise de Silveira: “Na página 17 do livro de Gatti temos uma foto de Firmino ao lado de Cota [personagens de *Barravento*]. Cabelo desganhado, 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” (1998, p.107).

candomblé, ao mesmo tempo em que exprime uma visão restritiva sobre o que significa ser negro.

A carta também indica que uma visão esquemática, marcada pelo discurso da esquerda da época, falava mais alto na elaboração do filme. Ao mesmo tempo em que diz “nunca li Marx” a Paulo Emílio, o diretor menciona o dístico marxista, “a religião é o ópio do povo” (ROCHA, 1997 [1960], p. 126-127) . Assim, ele exprime uma visão etnocêntrica sobre o negro e as religiões afro-brasileiras, que se coloca a serviço de sua preocupação com a criação de um “novo homem”.

Paradoxalmente, é tal propósito que embasa uma concepção de negro desprendida de certas categorias raciais previamente dadas: Glauber diz querer retratá-lo, acima de tudo, como o homem apto a revolucionar a sociedade, e não mais como o dado folclórico – e tal projeto fica expresso no personagem Firmino, de *Barravento*.

A perspectiva mostra um distanciamento entre a visão sobre o negro de Glauber, com relação a José Carlos Burle, Alinor Azevedo e Orson Welles. Burle via o negro sob o viés do folclore; Azevedo reconhecia-lhe a riqueza dramática, mas jamais propôs uma imagem do negro revolucionário; e Welles preservava um olhar afeito ao cânone primitivista no retrato dos negros e das religiões afro-brasileiras.

No manifesto *Estética da Fome*, de 1965, Glauber se contrapõe veementemente à valorização dos trópicos como lócus do primitivismo:

para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo [...]. Pelo cinema novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. (ROCHA, 2003b [1965], p.66).

Esse texto estabelece um diálogo explícito com *Os Condenados da Terra* (1961), do pensador negro Franz Fanon. Assim, a perspectiva de Glauber também se distingue pelo diálogo assumido com as lutas anticoloniais no continente africano, tendo como mote a Nigéria. O negro, segundo Glauber, não se afirma apenas por sua generosidade, sofrimento e criatividade, como propõem as obras de Burle, Alinor, Welles, e até mesmo de Nelson Pereira, mas por sua violência e sensualismo. É verdade que a violência e sensualidade do negro são estereótipos dos tempos coloniais, mas aqui eles aparecem não como demérito, mas como forma de resistência. Além disso, num

campo cinematográfico marcado pelo Código Hays, representar a violência e a sensualidade do negro era visto como algo inovador³⁵⁸.

Em *Estética da fome*, o cineasta baiano reitera algo que já expressara na epístola acima, mas agora dando destaque ao viés do homem colonizado:

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino (idem, ibidem, p.66)

Em *Revisão Crítica*, há passagens que elucidam melhor o lugar dos afro-brasileiros no pensamento de Glauber. Diz ele: “Em *Barravento* encontramos o início de um gênero, ‘o filme negro’: como Trigueirinho Netto, em *Bahia de Todos os Santos*, desejei um filme de ruptura formal como objeto de um discurso crítico sobre a miséria dos pescadores” (ROCHA, 2003a, p. 160, grifos meus).

O autor também menciona *Assalto ao trem pagador* (1962) como outro filme icônico no tratamento do tema racial:

A sequência da morte de Grilo (Reginaldo Faria) provoca uma reação racista e antirracista ao mesmo tempo. Porque quando Tião, um negro, diz para os peixes comerem os olhos verdes de Grilo, há uma revolta tipicamente racial. Grande Otelo, na favela, tem um momento de interpretação dos mais eficientes (idem, ibidem, p.137).

Segundo mencionado acima, Glauber reconhece a atuação de Grande Otelo em *Rio, Zona Norte* e em *Assalto ao trem pagador*, mas não o escala para nenhum de seus filmes. A *persona* de Grande Otelo estava por demais ligada à chanchada – gênero transformado num dos principais inimigos do Cinema Novo e que, no entendimento de Rocha, expressava “tempos duros, de falências, roubos, intrigas e mediocridade” (idem, ibidem, p.71).

Para levar adiante seu projeto – e a missiva a Paulo Emílio o ilustra bem –, Glauber procura intérpretes negros capazes de exprimir “violência plástica &

³⁵⁸ Convém lembrar que na década de 1970, o *Blaxploitation* busca se contrapor à representação assexuada dos tempos de Código Hays e explorar dimensões novas e diferentes do modelo integracionista representado por Sidney Poitier. Assim, em filmes como *Schaft* e *Foxy Brown*, despontavam heróis negros e negras violentos e sensuais, que lutavam contra policiais e maus-elementos brancos (LAWRENCE, 2008).

sensualismo”, como Antônio Pitanga, Luiza Maranhão, Eliezer Gomes, Jorge Coutinho e Zózimo Bulbul, entre outros.

Era necessário, portanto, escalar intérpretes com dimensões corporais e fisionômicas diversas das de Grande Otelo, e sem experiência prévia no cinema – o que tornaria possível a criação de novas *personas* cinematográficas para cada ator. No caso de uma atriz como Ruth de Souza, suas características físicas lhe permitiriam a integração aos filmes do Cinema Novo. O problema foi sua imagem demasiadamente ligada aos melodramas da Vera Cruz. O mesmo ocorreu com Vera Regina, também associada à chanchada.

Sobre a nova geração, é importante perceber que, à medida que todos se tornariam atores pelas mãos do Cinema Novo, era através deles que os jovens cinemanovistas se transformariam em cineastas – uma vez que a concretização de seu projeto dependia da capacidade desses intérpretes de encarnar os ideais o movimento. A trajetória dessa nova gama de atores ajuda a entender como eles corporificavam os propósitos do Cinema Novo e delinear um padrão de integração dos atores afro-brasileiros ao campo cinematográfico desse período.

Antônio Sampaio (1939) nasceu em Salvador, nos bolsões de pobreza nos arredores do Pelourinho. Seu pai, com quem teve pouco contato, era frentista. O futuro ator foi educado pela mãe, doméstica, estudou num colégio interno e, posteriormente, tornou-se carteiro. Dotado de experiência teatral amadora, pois participava dos autos religiosos de Páscoa, Natal e Dia de Reis, Sampaio entraria para o cinema por acaso. Passando na rua, foi abordado pelo produtor do filme *Bahia de Todos os Santos*, que o convidou a viver o personagem Pitanga no filme. Depois disso, resolveu adotar o nome do personagem para resto da carreira, tornando-se Antônio Pitanga.

Por incentivo de Glauber Rocha, o ator entrou na Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Logo, passou a integrar o elenco dos principais filmes do cinema baiano dos anos 60 e tornou-se um ícone do Cinema Novo. No período Jango, ele começa a participar da política nacional. Então, é convidado pelo Ministério das Relações Exteriores para viajar à Europa, Oriente Médio e África, como representante responsável pela difusão do cinema brasileiro. Pitanga (2011) também atua no Grupo de Ação, companhia de teatro formada exclusivamente por afro-brasileiros (RAMOS e MIRANDA, 1997).

Jorge Coutinho (1935), assim como Zózimo Bulbul (1937-2013), entram para o teatro por intermédio do CPC. Ambos participam do filme *5 x favela*, produzido por

essa associação. De origem humilde, Coutinho trabalhou como operário e bancário. Sua formação de ator começa no Conservatório Nacional de Teatro. Zózimo, que morava num cortiço em Botafogo, foi soldado e cabo no forte de Copacabana. Posteriormente, fez curso de contabilidade para tornar-se auxiliar de escritório, mas decidiu seguir carreira artística. No ano de sua filiação ao CPC, matricula-se na Escola Nacional de Belas Artes.

Os dois participam de vários filmes do Cinema Novo e, tanto um quanto o outro, continuam na militância política: Coutinho permanece na União Nacional dos Estudantes (UNE) e mantém um programa sobre samba na década de 1970. Zózimo integra-se ao movimento negro em 1975 e torna-se diretor de cinema, criando filmes em que apresenta um retrato inovador do negro, como *Alma no olho* (1974), *Abolição* (1988) e outros (CARVALHO, 2005).

Embora tenha ficado marcada no imaginário cinematográfico brasileiro como baiana ou carioca, Luiza Maranhão (1940) nasceu no Rio Grande do Sul. Seu pai trabalhava como mineiro. Aos 13 anos, estreou como cantora na Rádio Guaíba. Ela muda-se para o Rio para prestar o curso de Odontologia, mas desiste, para dedicar-se à carreira artística. Trabalha, então, na Rádio Tupi e no teatro, no grupo de Geisa Bôscoli e nos espetáculos de Carlos Machado, por onde também passara Grande Otelo.

Durante um show em homenagem ao presidente Juscelino Kubitschek, em Salvador, Luiza Maranhão é convidada a integrar o elenco de *Barravento*. Graças à insistência de Glauber, e por intermédio de Luiz Carlos Barreto, ela ganha destaque como uma das primeiras atrizes negras a estampar a capa de uma revista de circulação nacional, *O Cruzeiro*. Na capa, ela aparece ao lado de Helena Ignez, na época, namorada de Glauber.

Apelidada pela imprensa de “Sophia Loren de ébano”, Luiza seria uma das musas do Cinema Novo – assim como Helena. O apelido merece atenção: vale-se de uma atriz branca como a referência que chancela a intérprete negra e, por isso, revela o peso da estrutura de sentimentos da “branquitude” (DYER, 1997), mesmo em se tratando da imagem de uma atriz negra no marco do Cinema Novo. Luíza também participa do Teatro Opinião e segue carreira de modelo, radicando-se em Roma, onde faz curso de direção de cinema.

Eliezer Gomes (1920-1979) começa a trabalhar aos sete anos de idade, na lavoura. Tornado órfão aos 16 anos, ele vira arrimo de família, responsável pelo sustento dos sete irmãos. Nesse período, trabalha numa loja de ferragens de dia e como

estivador à noite. Ele ingressa no meio artístico após candidatar-se a uma vaga para interpretar Tião Medonho, no filme *Assalto ao trem pagador*. Na ocasião, é selecionado entre 118 candidatos. Depois disso, Gomes será escalado para filmes do Cinema Novo, como *Ganga Zumba*.

A comparação entre as trajetórias desses artistas mostra que, nos anos 1960, há uma diversificação das formas de integração de atores negros no campo cinematográfico. Seguindo os modelos propostos pelo sociólogo Antônio Sérgio Guimarães (2004, p. 276), Antônio Pitanga, Jorge Coutinho e Zózimo Bulbul estão a meio caminho entre uma forma de integração social “coletivista” e outra que “une integração social, disputa política e heterogeneidade cultural e racial” (idem, ibidem). Os três tiveram acesso à educação superior, mas também se inserem na militância negra da década de 1970, procurando transformar a “cultura de origem [...] em *cultura negra*” (idem, ibidem). Luiza Maranhão e Eliezer Gomes, por sua vez, seguem um tipo mais individualista de integração racial.

Antônio Pitanga, Zózimo Bulbul e Jorge Coutinho revelam a possibilidade de permanecer na militância negra “coletivista” e no campo cinematográfico, ainda que com dificuldades. Suas trajetórias, portanto, diferenciam-se da de Ruth de Souza que, para manter-se no cinema, precisou adotar um padrão “individualista”, mesmo que sua inserção do campo tenha inicialmente dependido de um “modelo coletivista”, por meio do TEN.

Na medida em que promoveu a articulação entre arte e engajamento político, o Cinema Novo tornou possível a inserção coletivista, e incentivou os intérpretes negros a seguirem tal caminho, mais ajustado ao “romantismo revolucionário” do movimento. Do mesmo modo, é preciso apontar que os atores negros tiveram papel ativo nesse processo, sensibilizando os realizadores brancos do *Cinema Novo* para as questões raciais.

As diferenças corporais e fisionômicas desses intérpretes com relação a Grande Otelo e Ruth de Souza são evidentes. Todos os homens têm rostos mais afilados e quadrados, em contraposição aos traços arredondados de Otelo. Eliezer Gomes exprime potência física: de grande porte e voz grave. Antônio Pitanga tem estatura média e pinta de galã. Zózimo com altura avantajada, de bigode, cavanhaque e cabelos ao estilo assumido pelo movimento *Black Power* entre o fim da década de 1960 e os anos 1970. Luiza Maranhão tem o rosto afilado, de contornos mais marcados do que o de Ruth;

nariz alto e cabelos curtos – vistos como signos de sensualidade e independência nas mulheres nos anos 60 –, além do corpo curvilíneo, que suas roupas ajudam a destacar.

Devido à dimensão corporal e fisionômica, esses intérpretes foram fundamentais para a afirmação da beleza dos afro-brasileiros que, nessa época, ainda eram comumente associados à feiura pelos meios de comunicação. Apesar disso, é verdade que as noções de beleza negra do período estavam atreladas àquilo que se convencionou qualificar de beleza branca, em oposição a traços considerados padrão dos indígenas, negros e asiáticos. Valorizavam-se os rostos afilados e/ou quadrados, narizes altos, olhos grandes e cabelos lisos, como as de Sofia Loren, que serviam para a comparação com Luiza Maranhão.

A reflexão sobre o papel do negro no cinema não era presente apenas nos escritos de Glauber Rocha. Em 1965, David Neves apresenta o artigo *O cinema de assunto e autor negros no Brasil*, durante o Congresso de Gênova, em 1965, que discutiu a questão *O Terceiro Mundo e a Comunidade Mundial*.

Como o título indica, Neves divide sua exposição entre o "cinema de assunto negro" e o "cinema de autor negro". O primeiro fenômeno, ele diz ser “uma constante, quando não é um vício ou uma saída inevitável” (NEVES, 1968 [1965] p. 75) na cinematografia nacional. Já o segundo, o diretor considera inexistente no Brasil. O artigo divide a categoria “cinema de assunto negro” em três ramificações:

a) base para uma concessão de caráter comercial através das possibilidades de um exotismo imanentes; b) base para um filme de autor onde a pesquisa de ordem cultural seja fator preponderante, e; c) filme indiferente, onde o assunto negro seja apenas um acidente dentro do seu contexto (idem, ibidem).

Neves não exemplifica o primeiro e o último item, mas é possível supor que ele se refira às chanchadas, entre outros títulos.

A Vera Cruz consta de uma outra classificação elaborada pelo autor, a do “filme racista”, que ele afirma ser uma exceção, visto que, em sua opinião, “o cinema brasileiro, tem felizmente uma interessante tradição antirracista” (idem, ibidem, p.76).

Na maior parte do artigo, Neves discorre sobre cinco filmes, que constituiriam “as bases de uma modesta fenomenologia do cinema negro no Brasil [...]: *Barravento*, *Ganga Zumba*, *Aruanda*, *Esse mundo é meu* e *Integração racial*”³⁵⁹. Com isto, dá

³⁵⁹ Não pude localizar, durante minha pesquisa, os dois últimos filmes. *Esse mundo é meu* foi dirigido por Sérgio Ricardo e lançado em 1964, com montagem de Ruy Guerra e Antônio Pitanga no elenco. Glauber

grande ênfase aos filmes de seus amigos do Cinema Novo. O texto é econômico nos comentários sobre *Aruanda* (1960), documentário de Linduarte Noronha, e *Este mundo é meu* (1964), de Sérgio Ricardo.

Neves pondera que, embora *Barravento* não objetivasse discutir o problema da cor, o filme despertava interesse por colocar um negro como protagonista (Pitanga), “porta-voz” do diretor branco, além de um “líder negro” com o qual o público pudesse se identificar. *Ganga Zumba*, por sua vez, é descrito como “um filme inteiramente baseado e desenvolvido sobre o problema de cor. Nele, os personagens existem em função dela; vivem, lutam, morrem e se immortalizam por ela. Num sentido restrito esse é o único filme de assunto negro feito pelo Cinema Novo” (idem, ibidem, p.77), diz o cineasta.

Por fim, ele analisa o documentário *Integração racial*, de Paulo Cesar Sarraceni – com fotografia do próprio Neves – que, em sua opinião, “passa um nível acima de *Ganga Zumba*”: se este último filme fala sobre origens e revela as possibilidades do negro no cinema, o primeiro teria um “juízo crítico”, ao escancarar que “a nivelação social do negro lhe acarreta sempre uma diminuição na coexistência com o branco, fato que as aparências brasileiras mantêm como uma forma de integração” (idem, ibidem, p.80), afirma. No fim do artigo, ele menciona a importância de Alinor Azevedo, roteirista de *Moleque Tião* e *Também somos irmãos* que, conforme defende, “correspondem, quanto ao tema, respectivamente a *Barravento* e *Ganga Zumba*” (idem, ibidem).

As opiniões de Glauber e Neves revelam como a questão da população negra constituía tema central no *Cinema Novo*. Há uma preocupação por parte dos diretores em ressaltar essa questão, como forma de configurar uma nova estética. Diante disso, nada está mais distante dos trejeitos cômicos de Grande Otelo e Oscarito, consagrados pelas chanchadas. Se nos escritos de Glauber e Neves há uma evidente preocupação com o tema das relações raciais, veremos a seguir que, em seus filmes, o negro e sua “cultura” servem como meio e linguagem privilegiados para expressar uma gramática cinematográfica propriamente brasileira.

Rocha afirmou ser mais uma produção exitosa do *Cinema Novo*. Disponível em: <<http://www.sergioricardo.com/?area=filme&id=2>>. Acesso a 28/04/2013. *Integração racial* também foi lançado em 1964. Este curta-metragem documental tinha roteiro e direção de Paulo César Saraceni; fotografia e câmera de David Neves; som de Arnaldo Jabor; e montagem de Gustavo Dahl e Eduardo Escorel. Disponível em <http://cinemateca.gov.br/cgibin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=019396&format=detailed.pft>. Acesso a 28 de abril de 2013. Acesso a 28/04/2013.

Uma análise de *Barravento*, *Bahia de todos os santos*, *Ganga Zumba* e *Assalto ao trem pagador* permite uma compreensão mais aprofundada do lugar da população afro-brasileira na primeira fase cinemanovista³⁶⁰. Em minha abordagem, procurarei mostrar como tais filmes ampliam a gama de personagens negros no cinema brasileiro, além de discutir as *personas* de Pitanga, Coutinho, Bulbul, Maranhão e Gomes em tais produções, em contraposição com as de Grande Otelo e Ruth de Souza.

Bahia de Todos os Santos (1961) e *Assalto ao trem pagador* (1962) não são expoentes do Cinema Novo propriamente dito. Glauber os considera importantes para o movimento, mas critica a perspectiva ideológica dos dois filmes. Contudo, eles despertam a atenção na medida em que buscam discutir a questão do preconceito racial de forma explícita, e também porque permitem comparar *personas* entre os intérpretes afro-brasileiros da nova geração e os da antiga. *Barravento* (1961) e *Ganga Zumba* (1964) expressam de modo mais contundente o lugar do negro na primeira fase do Cinema Novo.

Bahia de Todos os Santos: o individualismo e o preconceito de cor

*Bahia de Todos os Santos*³⁶¹ foi dirigido por Trigueirinho Neto, que trabalhou na equipe a Vera Cruz. Após a falência do estúdio, ele foi estudar na Itália, voltando em 1960 para Salvador, com vistas a rodar seu primeiro longa.

Bahia de Todos os Santos segue a linguagem do neorrealismo italiano, sem grandes mudanças em nível discursivo. Mas o longa inova no plano diegético, ao mostrar as desigualdades sociais de Salvador.

O protagonista Tônio (Jurandir Pimentel³⁶²), um negro de pele clara, interpreta um jovem perdido sem perspectivas, que oscila entre ajudar os outros jovens do seu bando, que traficam mercadorias dos cargueiros do porto, ou permanecer sob as asas de uma inglesa, em troca de favores sexuais. O grupo do qual Tônio faz parte está ligado

³⁶⁰ Poderia entrar nessa lista o filme *5x favela*, que, em sua composição racial, está bem próximo dos filmes *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*. *Integração racial* seria outro filme interessante para analisar, mas como é um documentário, ele tem menos interesse para a questão dessa tese, que está focada no papel dos atores negros para a compreensão da trajetória de Grande Otelo.

³⁶¹ Veja o filme na íntegra no <http://www.youtube.com/watch?v=D9CToHJ-uWU>.

³⁶² Jurandir Pimentel (1932-1961) era bailarino profissional. Ele estudou arte dramática na França e dançou em diversas boates na Europa. Trabalhou em *Yalis, a flor selvagem* (1959), produção italiana no Brasil; e *Bahia de Todos os Santos*. Em 1961, cometeu suicídio.

aos estivadores comunistas do porto, que fazem uma greve para reivindicar melhores condições, pois só conseguem sobreviver graças aos ganhos com o tráfico.

O que pontua as diferenças internas do bando é a cor da pele, moduladora das expectativas e desilusões de cada membro: Pitanga (Antônio Sampaio/Pitanga), de pele mais escura, é o mais fiel à sua classe; personagens como Neto, Manuel e Matias, mais claros, tendem ao individualismo.

Tônio encontra alento no auxílio aos companheiros, pois se vê constrangido por sua cor – e resigna-se a abrir mão dos desejos pessoais por achar que o fato de ser negro os inviabiliza. Seu diálogo com Matias, personagem branco e detentor de mais posses do grupo, é elucidativo:

Tônio: Não acha que para você era melhor um trabalho de desenhista? Dizem que pagam bem. E se fosse no Rio, seria um lugar melhor para o concurso.

Matias: Me ofereceram um lugar no Rio para estudar, mas eu não quero ir embora. Daqui a algum tempo pode ser.

Tônio: Se eu tivesse essa sorte de sair daqui... quem que arranjou isso?

Matias: Não, não é questão de sorte, foi um amigo meu da polícia, mas não diga a ninguém.

Tônio: Eu não sei fazer nada, nem desenhar.

Matias: A inglesa que diz...

Tônio: Estou cansado disso.

Matias: Então, porque não vai para o Rio? Lá pode arranjar bom emprego?

Tônio: Se você fosse para lá, arranjava logo trabalho. Comigo é diferente, dizem que tudo é fácil, que tudo se arranja e a cor não influi. Tudo da boca para fora. Nós é que sabemos.

[...]

Matias: Vamos embora que o Pitanga está esperando.

Tônio: Espera só um pouquinho, depois eu vou para a casa da inglesa.

Matias: O que é que você vê nela, Tônio? Ela não tem dinheiro, não tem nada. Bem, o pessoal daqui acha que ela tem.

Tônio: Me ajuda de vez em quando, mas já está me enjoando. Ela gosta da minha cor. Desprezam, desprezam, mas quando é na cama, a gente serve sempre. Toda branca diz que é para ajudar, para salvar, a inglesa me diz sempre isso. Você não pode entender, você é branco.

Matias: Comigo é o contrário, me querem porque eu sou branco. É sempre assim. Com seu pai e sua mãe não foi a mesma coisa? Esse negócio de cor é besteira.

Tônio tem a pele clara, mas mesmo assim é alvo de preconceito de cor devido a outros atributos, como o cabelo e a posição de classe, que o identificam como mais próximo do gradiente negro. Conforme Guimarães, é entre as décadas de 1940 e 1970 “que ocorre o banimento do termo *raça* de nosso vocabulário científico, político e social” (GUIMARÃES, 2011, p. 265) em favor ao conceitos nativos como “cor”. Não obstante, “o nosso sistema de classificação por cor não se sustenta sem o recurso subreptício à noção de *raça* e à teoria do embraquecimento” (idem, ibidem, pp.266-267). O

que significa que mesmo no padrão de classificação de certo modo fluido do Brasil, o branco é valorizado em detrimento do negro. Em *Bahia de Todos os Santos*, o racismo é tratado como algo tão disseminado, a ponto de Tônio não ver possibilidades de ascensão, diferindo assim de *Também somos irmãos*, em que o preconceito racial é expresso sobretudo na figura de um velho antiquado.

Paradoxalmente, a única opção de Tônio é valer-se do sexo para conseguir um mínimo de aceitação. A personagem critica o estereótipo de uma sexualidade à flor da pele dos negros que, no entanto, o aprisiona. Assim, nem mesmo seu amigo Matias compreende a discriminação sofrida por Tônio.

O racismo também é retratado no filme pela maneira com que as autoridades reprimem os terreiros de candomblé. Tônio é neto de Sabina, mãe de santo que protege os estivadores comunistas e sofre perseguições violentas e constantes. Numa cena, ao interrogar Sabina, o chefe da polícia tenta conseguir informações sobre o neto da personagem, e para isso a agride:

Em vez de passar a vida fazendo despacho, a senhora devia cuidar melhor das pessoas que pôs no mundo. [...] Escute, minha senhora, esse país já nos dá muito trabalho, são poucos que se preocupam com o progresso dessa terra, vocês todos têm cara de vítima, mas são uns parasitas.

A sequência mostra que o preconceito retratado no filme não incide apenas sobre os personagens negros, mas também sobre seus cultos religiosos - algo raro na cinematografia brasileira do período.

No decorrer da trama, uma greve é deflagrada, os insurgentes são presos e um dos estivadores - um negro ligado ao bando -, é morto. Alguns grevistas fogem e recebem a proteção de Sabina. O bando fica atônito, exceto por Pitanga, que chama o grupo para a luta com seu jeito gritado de falar, mas sem sucesso. Quem o ajuda é Tônio, que rouba dinheiro da inglesa para colaborar na fuga dos outros grevistas e angariar mais apoio para soltar os estivadores presos. Pitanga lidera a fuga. Tônio permanece em Salvador, indeciso sobre a continuidade de suas relações com a inglesa. Mesmo tendo sido furtada, ela insiste que ele continue ao seu lado. Mas Tônio finalmente decide tentar vida no Sudeste.

Decepcionada, a ex-amante denuncia Tônio à polícia. Ele é preso e torturado. Manuel tenta ajudá-lo, mas é desencorajado pelos outros colegas brancos do bando, já em desagregação. Tônio é solto alguns dias depois, pois ainda é menor de idade, ficando sob a guarda da avó. Os insurgentes são encontrados e presos, inclusive Pitanga.

Em liberdade, fora do cárcere, livre da inglesa e com o bando desmanchado, Tônio parece outra pessoa. Na cena final da trama, repreende o amigo branco que tenta roubar para sustentar a família. Em contraposição às sequências iniciais do filme, em que Tônio rouba um relógio, no epílogo, ele deixa de ser ladrão, após inúmeras idas e vindas.

O enredo de *Bahia de Todos os Santos* guarda grandes semelhanças com *Capitães de areia*, de Jorge Amado (1937), romance que conta a história de meninos de rua liderados por Pedro Bala, que perambulam pela cidade de Salvador no cais do porto e se envolvem com a greve de estivadores. Outro ponto em comum são as referências à ialorixá Aninha, mãe-de-santo do Ilê Axé Opô Afonjá. Entretanto, Tônio tem destino diferente de Pedro Bala, que adere à militância. O personagem de Jorge Amado está mais próximo de Pitanga. O desenlace de Tônio, em *Bahia de Todos os Santos*, recebe críticas de Glauber Rocha, que respalda seu argumento através de citação ao crítico de esquerda Maurice Capovilla:

a superação do seu problema racial (de Tônio, o personagem central) se dá na medida em que ele perde o conteúdo de classe para se tornar um ser individual, e é como indivíduo isolado que, no final do filme, vai aplicar, com um simples gesto, uma moral de individualismo burguês kantiano: Tônio, o antigo ladrão, impedindo seu companheiro de roubar, torna-se simultaneamente sujeito e legislador, um ser absoluto, cuja conduta não estará mais regulada por nenhuma regra exterior, mas somente obedecerá às leis que emanarem de sua própria vontade. (CAPOVILLA *apud* ROCHA, 1963, p.122-123)³⁶³.

A análise de Capovilla é precisa para a compreensão da perspectiva de esquerda de Glauber e contribui para aprofundar o modo como a população afro-brasileira é retratada em *Bahia de Todos os Santos*. Há uma evidente diferença entre Pitanga e Tônio. O primeiro é negro de pele escura, milita em favor de sua classe, do seu grupo racial e do candomblé, mas termina o filme preso, junto aos demais estivadores. A característica engajada desse personagem será reincorporada aos demais papéis de Antônio Sampaio em filmes do Cinema Novo, como *Barravento* e *Ganga Zumba*. Esses três filmes compõem a *persona* desse ator.

Tônio, em contraposição, é um “mulato”. De mãe negra e pai branco, ele passa a infância na rua, após o pai deixar a família. Sem laços que o prendam à mãe e à avó, que

³⁶³ Conforme Glauber há na filmagem uma contradição entre a *mise-en-scene* do diretor e as ideias vinculadas na trama o que torna *Bahia de todos os santos* autoral, mas problemático em sua posição ideológica.

praticam o candomblé, e destituído de qualquer relação com a família branca do pai, Tônio é um personagem ambíguo, mas tem um final feliz e se reabilita, distanciando-se do estereótipo da “mulata trágica” da cinematografia hollywoodiana no período de enfraquecimento do Código Hays. A trama toda é construída para torná-lo um sujeito voltado para si, distante dos constrangimentos raciais que o ligam à sua classe e à inglesa. Numa certa perspectiva de esquerda da década de 1960, a liberdade individual exaltada pelo sistema capitalista era ilusória e, sob esse viés, era problemático o epílogo de *Bahia de Todos os Santos*.

Salvo esse ponto, o filme é inovador na medida em que consegue ampliar a gama de personagens negros existentes na cinematografia brasileira, com os seguintes tipos: 1) o engajado, como Pitanga e Pedro (o estivador negro morto); 2) a mãe de santo, que defende seu terreiro com todas as forças; 3) a mãe de Pitanga, costureira que se preocupa com a luta dos filhos; e 4) Tônio, a personagem mais complexa, que apresenta uma dimensão sexual – diferentemente dos papéis de Otelo –, mas questiona o fato de ser apenas usado por uma mulher branca como objeto.

Em abordagem distinta daquela de *Barravento* - que retrata o candomblé como razão ludibriadora dos negros oprimidos -, em *Bahia de Todos os Santos* essa religião tem um papel revolucionário na proteção dos estivadores comunistas. Um retrato ambíguo do candomblé, entretanto, aparece na difícil relação de Tônio com a avó e a mãe, que o rejeitam por ter fugido da família.

Nesse sentido, a religião afro-brasileira não é uma opção para o protagonista, ávido por solucionar seus dilemas existenciais. Pelo contrário, a superação do conflito ocorre quando ele decide se desligar do candomblé, afirmando a individualidade por sobre os constrangimentos raciais.

Jurandir Pimentel, ator que encarnou Tônio, morre logo após o lançamento do filme. Mas Antônio Pitanga chama atenção da equipe de *Barravento*, filme em que mantém um papel similar ao *Bahia de Todos os Santos*.

Barravento e Ganga Zumba: Antônio Pitanga e o candomblé sob dois pontos de vista

Barravento transformou-se no primeiro longa-metragem de Glauber Rocha por um acidente de percurso. Originalmente, o diretor do filme era Luiz Paulino dos Santos, de grande familiaridade com o mundo do candomblé. Devido a desentendimentos na

equipe, Glauber se torna diretor por insistência de Roberto Pires e de José Telles Magalhães, roteiristas do filme³⁶⁴.

Conforme analisam José Gatti (1987) e Renato Silveira (1998), o filme sofre então grandes mudanças. Glauber não tinha nenhuma proximidade com o candomblé, era de educação protestante e chegou a nutrir o sonho de ser pastor durante a infância, possivelmente desistindo da ideia quando perdeu a sua irmã mais nova, Ana Marcelina, aos 11 anos, e passou a desacreditar em Deus (MOTTA, 2011).

O diretor estreante passou a conhecer mais sobre as religiões afro-brasileiras com Hélio de Oliveira, “sacerdote supremo do culto de Obaluaiê, orixá da medicina e das doenças da pele, cargo altamente considerado nos meio afro-baianos” (SILVEIRA, 1998).

Como adiantado acima, o filme, de fato, traz um retrato polêmico do candomblé, que ainda hoje desafia o olhar dos intérpretes que se debruçam sobre ele. Considero que Renato Silveira e Ismail Xavier levantam bons argumentos, tanto para aqueles que encontram em Glauber uma perspectiva “etnocêntrica”, quanto para aqueles que preferem ver na ambiguidade de *Barravento* sua força narrativa.

O que priorizo em minha análise, entretanto, é a diversificação empreendida pelo cineasta na construção de seus personagens negros, fornecendo elementos para aquilatar o lugar da população afro-brasileira no Cinema Novo e discutir mais a fundo a persona de Antônio Pitanga, e em que medida serviu de contraponto a Grande Otelo.

O filme inicia com o seguinte letreiro, exprimindo aquilo que Silveira identifica como uma visão “etnocêntrica” de Glauber Rocha:

No litoral da Baía vivem os negros pescadores de xaréu, cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos deuses africanos e todo esse povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino. ‘Yemanjá’ é a rainha das águas, a velha mãe de Irecê, senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores. ‘Barravento’ é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social, ocorrem súbitas mudanças [...].

³⁶⁴ Glauber era o produtor e conseguiu apoio da Iglu filmes, produtora de cinejornais, e do mecenas Rex Schindler, que vendeu dois apartamentos para bancar o filme. Entretanto, no início das filmagens, Luiz Paulino estava concedendo privilégios, dentro e fora da câmeras, a Sonia, sua namorada, escalada como atriz principal de *Barravento*. Devido aos problemas que ela criou com o elenco, exigindo tratamento diferenciado, e diante dos gastos de Paulino com a mulher, Glauber e Roberto Pires decidem demiti-la. Tomando as dores da namorada, Paulino desiste do filme.

Grosso modo, o longa narra a história de uma comunidade de pescadores de xaréus, da praia de Buraquinho, que vive sob a exploração do dono da rede - um homem branco, que angaria grande parte dos peixes. O mestre da comunidade colabora com esse homem, recebendo em troca um percentual maior de peixes do que os demais pescadores. Trata-se de um tema que Orson Welles buscara retratar em anos anteriores e que, até onde pesquisei, Glauber desconhecia.

À diferença do contexto narrado por Welles, em que os pescadores se lançam aos riscos do mar com a jangada, no filme de Glauber, eles consideram a jangada por demais perigosa, preferindo a pesca com tarrafa. A rede está velha e é incapaz de abocanhar a quantidade necessária de peixes para a comunidade do Buraquinho. Seu dono, entretanto, recusa-se a substituí-la por uma nova.

Um belo dia, atrás do farol, reaparece Firmino (Antônio Pitanga), um *outsider* da comunidade, que fugira para cidade em busca de vida melhor. Sob perseguição da polícia por suas malandragens e atividades subversivas, ele volta à praia do Buraquinho para se esconder. Na cidade, Firmino ganhara “consciência” e, no retorno à comunidade, ao ver a pobreza imutável do local, provoca os pescadores a assumirem uma atitude mais reivindicatória.

Parte dos pescadores, como João e Chico, reclamam com o mestre, e exigem uma nova tarrafa. Mas são convencidos a se aquietarem, temendo retaliações do dono da rede, e sob a crença de que Aruan (Aldo Teixeira), filho adotivo do mestre (Lídio Silva) e filho de santo de Iemanjá, irá salvar a comunidade, pois tem poderes para acalmar a orixá, tornando a pesca segura. O próprio Aruan desacredita de tais forças, mas acaba por concordar com o pai.

Há nas intenções sociais de Firmino uma vingança de dimensão pessoal contra Aruan, pois, desde menino, ele fora preterido na comunidade em benefício do segundo. Firmino crê que, destruindo Aruan, conseguirá fazer florescer a consciência do grupo.

Sua primeira tentativa para isso é jogar um feitiço contra Aruan, mas é repellido por mãe Dadá, que se recusa a mexer com o filho de Iemanjá. Assim, ele parte para o Pai Tião, membro marginalizado na comunidade, que aceita enfeitiçar Aruan. Este, apesar dos perigos do mar e da rede que se desfaz, sobrevive.

Aparentemente, o ebó de Firmino não se concretiza por completo, o que, num primeiro momento, só vem confirmar a sua descrença no candomblé. Cota (Luiza Maranhão), entretanto, contra-argumenta e diz que a rede furou, acreditando que o

feitiço deu certo parcialmente. Para os moradores da aldeia, a sobrevivência de Aruan, mesmo após a mandinga, só vem a confirmar seu poder mágico.

Os pescadores tentam novamente convencer o mestre a reclamar melhores equipamentos, mas este desaconselha tal atitude, e convence a todos a repararem a rede. Firmino sabota a tarrafa. No dia seguinte, nenhum xaréu é pescado e a comunidade perde a rede para o seu dono, que vem buscá-la.

Um novo conflito se instaura no seio do grupo, uma vez que, sem a rede, os homens precisam voltar a pescar nas jangadas. Mas se as mortes são temidas, eles acreditam no poder de Aruan. Chega finalmente a hora do jovem provar que é, de fato, filho de Iemanjá. Os homens sobem na jangada e ficam horas no mar, em segurança. Firmino, incapaz de desbancar o poder do mestre, vê como única opção quebrar outra crença em torno de Aruan, a de que sua virgindade mantém a proteção, pois Iemanjá tem ciúmes de seus filhos e dos homens belos.

Desse modo, Firmino pede para Cota, mulher independente, seduzir Aruan e quebrar seu encanto. Cota teme pois, qualquer mulher que encostar em Aruan, morre. Mas ela finalmente é convencida por Firmino, a quem, na verdade, ama.

Aruan quebra o voto de castidade com Cota. Firmino convence seu Vicente, um homem velho da comunidade, a ir para o mar. No dia seguinte, um *barravento* começa, com tempestades e ondas violentas. Cota se suicida, Aruan e Chico vão para o mar na tentativa de salvar seu Vicente. Os dois últimos morrem, e apenas Aruan sobrevive.

Com os óbitos na comunidade, o mestre perde seu poder de liderança. Aruan resolver ir para a cidade, juntar dinheiro para comprar uma rede e melhorar a situação dos pescadores. Firmino, após brigar com todos, desaparece de forma súbita, da mesma forma como retornou para a comunidade no começo do filme.

Se o texto que abre a película é categórico ao afirmar que o misticismo é responsável pela resignação diante da exploração, vemos, no decorrer da trama, ao menos dois momentos em que Firmino, espécie de alterego de Glauber, lança mão da crença para desmistificá-la, de modo paradoxal.

No primeiro, recorre a pai Tião; no segundo, a Cota, para quebrar o suposto encanto de Aruan. Contra a hipótese de que o vendaval não ocorre por acaso, mas por razão mítica, Ismail Xavier (2007) identifica um movimento simétrico da câmera em “L”, depois do ebó de Firmino e após a noite que Aruan passa com Cota.

No primeiro movimento, a câmera segue em plano aberto, mostrando o céu da esquerda para direita. Em seguida, desce focalizando o tronco de um coqueiro até chegar

no ebó. No segundo movimento, a câmera sobe acompanhando o coqueiro e, da esquerda para direita focaliza o céu, que começa a escurecer.

A relação simétrica inversa do céu para terra, onde se encontra o feitiço de Firmino, e da terra para o céu, onde se inicia o barravento, revela uma justificação mítica do desenrolar da trama, segundo Xavier (op. cit.). Noutras palavras, no nível da narração, uma ambiguidade se instaura, pois é possível pensar que o primeiro despacho de Firmino se concretiza parcialmente: a tarrafa fura, mas Aruan sobrevive, pois tem corpo fechado. Do mesmo modo, no segundo estratagemas de Firmino, Aruan é profanado. Por um lado, seu encanto é desmistificado; por outro, vem o vendaval que se supõe provocado pela ira dos orixás. As duas estratégias de Firmino dialogam com o mundo mítico e são unidas por um movimento simétrico inverso da câmera, um apontando para o ebó e o outro, para o céu se fechando.

Além disso, no próprio nível da trama, Cota dá cabo à própria vida, confirmando a lenda de que mulher que encostar em Aruan morre³⁶⁵. Firmino se transforma na encarnação do Exu, “responsável pela subversão da ordem”. A ação desse personagem “é acompanhada por toques e cânticos” do orixá, como reconhece Silveira (1998, p. 106). Conforme o autor, Exu também é instaurador da ordem, mestre das encruzilhadas e, por isso, é respeitado no candomblé, mas tais características estão ausentes em Firmino.

Interpreto essa informação, entretanto, por outra via. Em meu entender, Firmino funda uma nova ordem, ao convencer Aruan a rebelar-se contra o mestre e partir para cidade, a fim de melhorar a vida da aldeia. Do mesmo modo, Firmino é o mestre das encruzilhadas, pois articula o tradicional e o moderno, o profano e o sagrado, a religião e a revolução.

Embora não ganhe o respeito da comunidade, João, Chico e Aruan reconhecem que, ao menos num ponto, Firmino tem razão: a aldeia de Buraquinho é miserável e espoliada. Ademais, Glauber define Firmino como um personagem “épico” na linha de Brecht. Isto significa que não há nenhuma intenção do diretor em criar subterfúgios para que o espectador simpatize com ele. Muito pelo contrário, seu gestual é tenso, violento, ele fala aos berros para intimidar a quem assiste à película – o oposto, portanto, da imagem do negro simpático e sorridente de Grande Otelo nas chanchadas.

³⁶⁵ Silveira (1998) argumenta que o suicídio de Cota poderia ser lido por uma razão não-mítica.

Penso que por um lado, há um claro olhar preconceituoso de Glauber, em relação ao candomblé como pontua Silveira. Por outro, sigo a interpretação de Ismail Xavier, para quem Glauber se contradiz e trai a própria concepção da trama pelo modo como escolhe narrá-la, ou seja, na maneira como movimenta a câmera e na montagem das sequências.

Barravento apresenta uma “ambivalência estrutural”, no dizer do crítico, presente também em outros lances de câmera, que acompanha aos movimentos da capoeira, e no uso do som, que dramatiza a história com a musicalidade do candomblé, desconstruindo a própria linearidade do enredo com circularidade mítica. Na carta a Paulo Emílio, citada acima, o próprio Glauber se perguntava: “seria o filme místico?”.

É ao buscar uma linguagem cinematográfica que segue o ritmo da sonoridade afro-brasileira, com montagens que se valem das descontinuidades de eixo e um trabalho de distanciamento brechtiniano dos atores que Glauber se aproxima da tendência do cinema de vanguarda, marcando uma singularidade própria. Estabelece-se uma diferença decisiva com relação aos filmes da Atlântida, em que a *mise-en-scène* pretendia seguir o jogo de câmera hollywoodiano, a despeito da integração na forma.

Se é patente a “ambivalência estrutural” em *Barravento*, algo é inegável: a maioria dos atores e atrizes é negra – algo raro na cinematografia, como analisa Stam (2008). Além disso, eles exibem diferentes corporalidades e vivem personagens de caráter variado. Ainda que o texto inicial exprima uma visão esquemática, alinhada a um certo marxismo da época, a comunidade no desenlace da trama não é apenas alienada.

As divergências internas dão o tom da narrativa: Firmino, retornado da cidade, faz o papel de figura consciente, ativa, desobediente. Aruan vive o ingênuo, bondoso, conformado e sensual, que toma consciência no decorrer do enredo. Já o mestre é autoritário. Há ainda João e Chico, que ajudam Aruan a questionar os preceitos do Mestre. Nas personagens femininas, há tanto mães de santo conformadas e propagadoras da lenda de Aruan, quanto Cota, uma mulher sensual e independente, que escolhe tirar suas próprias conclusões.

Barravento diversifica a gama de personagens. Destrata o candomblé em seu nível textual, mas o retrata por meio de uma beleza estética singular no cinema brasileiro. Ao diversificar as características das personagens negras, o filme busca ir contra ao movimento centrípeto da construção de estereótipos raciais. Assim, o longa de Glauber é bem diverso das chanchadas, em que Grande Otelo era praticamente o único

personagem negro, vivendo um tipo inconsequente, sem projeto e sempre à espera de um golpe de sorte. Pitanga e Luiza Maranhão incorporam a “violência estética” que Glauber comenta em seus textos. Considerados socialmente belos, eles interpretam personagens que vão contra a corrente. Além disso, os símbolos do candomblé nas chanchadas de Grande Otelo aparecem apenas no vestuário das passistas, mas não são tematizados nos números musicais.

Sequência: *Barravento*

Fig. 107 – Os pescadores da comunidade, puxando a rede. Nota-se que os negros ocupam todo o enquadramento.

Fig. 108 – Firmino (Antonio Pitanga) e Cota (Luiza Maranhão) sintetizam o padrão de beleza dos novos atores negros.

Fig. 109 – Mestre conversa com o dono (branco) da rede.

Fig. 110 – Firmino, como um personagem que exprime a violência estética almejada por Glauber.

Fig. 111 – Cena de candomblé.

Fig. 112 – João e Aruan.

*Ganga Zumba*³⁶⁶, realizado por Cacá Diegues, faz outro retrato do candomblé e confere novas dimensões a Antonio Pitanga, para além da militância. Baseado no livro homônimo de João Felício dos Santos, o filme narra os desmandos dos senhores de engenho e os esforços de Sororoba (Eliezer Gomes), Terensse e Jorge Coutinho³⁶⁷ para levar Antão (Antonio Pitanga) a Palmares.

A trama começa com a pena de morte de uma escrava que, segundo narra Sororoba, está prestes a ir para o tronco, e segreda que Antão é filho do Rei Zambi e será o futuro líder do quilombo: Ganga Zumba. Como prova, a escrava entrega a Sororoba a pulseira em formato de serpente de Oxumaré, protetor dos gangas e de Palmares. Terensse foge e vai a Palmares buscar reforços para arranjar a fuga de Antão.

Dois terços do filme se passam durante o duro caminho da fuga, quando os heróis são perseguidos pelos capatazes. Terensse morre e Sororoba é ferido. Quando finalmente são pegos, o exército de Palmares salva o grupo e Antão.

Carlos Diegues retrata um período anterior da história colonial do Brasil, procurando colocar em tela a resistência escrava. Nesse filme, não há meio termo entre os estratos: os senhores de engenho brancos são “maus”, os capatazes mestiços também, e os escravizados negros, “bons”. Diferentemente dos filmes brasileiros sobre a escravidão, como *Sinhá Moça* (1953), que privilegia, sobretudo, a ação ativa dos abolicionistas, Diegues coloca o vetor da história nos negros.

Apesar do esquematismo, entre os cativos, há diferenças internas. Dandara (Léa Garcia), por exemplo, não acredita na história de Palmares, e pensa que é lenda de Sororoba. Antão vacila, mas ao fim crê. Sororoba e Cartola³⁶⁸ insistem que é necessário levar Antão para Palmares e o treinam para ser o grande líder.

Luíza Maranhão interpreta uma escrava bonita, que recebe privilégios por ser próxima da senhora. No decorrer da trama, ela trai o grupo, mas depois se torna uma fugitiva e passa a contribuir com os demais. Além dela, há a atriz negra Léa Garcia, que interpreta a namorada de Antão. Ao longo do enredo, percebendo que seu namorado está flertando com a personagem de Luíza Maranhão, Léa Garcia foge com o personagem de Zózimo Bulbul³⁶⁹.

³⁶⁶ O filme está disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=vhc1n-IJ6KE>>. Consultado entre 2012 e no primeiro trimestre de 2012.

³⁶⁷ Não consegui identificar o ator que interpreta Terensse, tampouco o nome da personagem de Jorge Coutinho.

³⁶⁸ Personagem interpretado pelo sambista Cartola.

³⁶⁹ Personagem sem nome.

O filme *Ganga Zumba* se distingue de *Barravento*, ao fazer no nível diegético um retrato menos etnocêntrico do candomblé, que surge nos momentos de tristeza, quando um escravo é morto pelos capatazes, nas festividades, durante os dias de folga e, sobretudo, como forma de resistência.

Oxumaré é evocado pelos personagens como protetor de Palmares. Este é o orixá “arco-íris [...] é o deus serpente que controla a chuva, a fertilidade da terra e, por conseguinte, a prosperidade propiciada pelas boas colheitas” (PRANDI, 2001, p. 21). A evocação a Oxumaré sinaliza a fortuna existente em Palmares, onde nada falta aos libertos. Quando Terensse foge para buscar reforço, ele diz: “que Olorum nos proteja”. No candomblé, Olorum é “o Ser Supremo” que incumbiu os orixás “de criar e governar o mundo” (idem, ibidem, p.20). Em *Ganga Zumba*, a religião afro-brasileira surge como um meio de resistência, que protege os personagens durante a fuga e os dirige para um lugar utópico, repleto de riquezas inexistentes no cativeiro.

Há um olhar “romântico revolucionário” (RIDENTI, 2000) de Diegues em torno de Palmares, que se expressa nos diálogos entre os personagens, quando dizem que essa é uma terra de “amor livre”. O quilombo é representado alegoricamente como uma utopia comunista do jovem Marx.

Como um filme de pretensões históricas³⁷⁰, *Ganga Zumba* focaliza o escravo e o negro como sujeitos da transformação, com suas utopias e diferenças internas, divergindo da representação existente até então, exemplificada por *Sinhá moça*. O retrato mais relativista de *Ganga Zumba* com relação ao candomblé será seguido pelos filmes do Cinema Novo da década de 1970, como por exemplo *Quilombo*, do mesmo diretor, *Tenda dos milagres* (1977) e *Jubiabá* (1986), de Nelson Pereira dos Santos. Na primeira e na última dessas fitas, Grande Otelo tem participação especial.

Em termos da linguagem cinematográfica, as músicas do Grupo Folclórico *Filhos de Gandhi* acompanham boa parte do filme. Os movimentos da câmera, entretanto, não incorporam os lances de capoeira, como *Barravento*. Diegues adota planos abertos, de forma a expressar o longo caminho da fuga.

Antonio Pitanga faz um personagem diferente daqueles que interpretou em *Bahia de Todos os Santos* e *Barravento*. Em *Ganga Zumba*, vive um escravo que, a princípio, não milita para a causa de Palmares, descrê de Sororoba e prefere galantear as

³⁷⁰ Como fica claro desde o começo, pelo uso das convenções do gênero histórico de cinema e da voz em *off*, que explica de forma breve o que foram os quilombos, enquanto se mostra imagens da literatura de viagens, como as aquarelas de Debret. É interessante notar que algumas tomadas do longa estão claramente inspiradas nas pinturas do pintor e viajante francês.

demais escravas, como Dandara. Ele ganha consciência durante o percurso para o Quilombo, quando combate os capatazes dos senhores. Assim, de início Pitanga encarna um personagem calmo, brincalhão e simpático para, no final, retornar à *persona* revoltada, construída em seus filmes anteriores. Essa característica folgazona também compõe o personagem Firmino, em *Barravento*, mas este, em contraposição, é carregado de ressentimento. Em ambas as produções, entretanto, há uma dimensão afetivo-sexual entre os personagens negros, que se consuma. Diegues procura dotar Pitanga de um lado lúdico, coexistente no filme com a luta contra a escravidão. Essa caracterização também está presente em outras obras do diretor, como *Xica da Silva* (1976) e *Bye, Bye Brasil* (1979). Conforme defende Stam: “Diegues demonstra que uma das características da resposta negra à escravidão era a sua capacidade para transformar o sofrimento em sobrevivência, e a vida cotidiana em prazer e arte” (2008, p. 329). Mas festividade em *Ganga Zumba* não é similar à da chanchada, pois ali ela é meio e fim para as lutas entre senhores e escravos, brancos e negros, ao passo que aqui a folia é o espaço para a integração entre as classes, sem a transformação da hierarquia entre elas.

Do mesmo modo, *Barravento* e *Ganga Zumba* constroem suas *mise-en-scène* de modo diverso da chanchada e do realismo carioca. Em *Barravento*, há um diálogo maior entre atores e câmeras e o movimento da objetiva segue os lances e golpes de Firmino e Aruan. De forma semelhante, em *Ganga Zumba* os planos-sequência e os abertos acompanham a interação entre os personagens. Em comparação com os planos médios e abertos no tripé da chanchada e do realismo carioca, em que o ator se vê mais limitado pela pouca mobilidade da objetiva, tal composição permite uma liberdade maior para o intérprete construir sua personagem diante da câmera. Se como vimos, Grande Otelo conseguia improvisar mesmo diante das limitações, é certo que havia menos espaço cênico para tal nas chanchadas e no realismo carioca, devido à própria perspectiva cinematográfica e às possibilidades técnicas da época. De todo modo, enquanto a chanchada permite a Grande Otelo sonhar através dos números musicais e integrar-se por meio do samba, no Cinema Novo a utopia deve ser conquistada com luta e violência, ao som cadenciado dos atabaques.

Há, portanto, na primeira fase do Cinema Novo, um trabalho de câmera e interação entre diretores e atores negros que abre caminhos para que Pitanga construa uma *persona* militante, lúdica, sensual e de grande mobilidade e violência cênicas, afastada da figura simpática, cômica, assexuada e patética de Otelo, que desperta

compaixão. Assim, Antonio Pitanga se torna a representação do negro militante e sobretudo um dos símbolos desse “homem novo”, que o movimento vislumbrou.

Assalto trem pagador: realismo carioca e Cinema Novo

Lançado um ano depois de *Barravento*, *Assalto ao trem pagador* do cineasta Roberto de Farias, ganha interesse na medida em que seu elenco incorpora intérpretes representativos do Cinema Novo, como Luiza Maranhão, Helena Ignês, Eliezer Gomes e Jorge Coutinho, ao lado de atores do realismo carioca, como Grande Otelo e Ruth de Souza.

O filme conta com Alinor Azevedo como coargumentador, responsável pela ideia de abordar o problema racial. O diretor Roberto Faria, que trabalhara na Atlântida e depois na produtora de Watson Macedo, já tinha dirigido o filme policial *Cidade ameaçada* (1959) e a chanchada *Um candango na Belecap* (1961). Posteriormente, ele se une à produtora de Glauber, a Difilm, junto com Luiz Carlos Barreto, mas logo deixa a empresa, por discordâncias ideológicas, e monta sua própria produtora. Como é possível ver, a partir da década de 1960, há uma expansão e mudanças nas formas de gestão do campo cinematográfico brasileiro (ORTIZ, 1988), que viabilizam a existência de produtoras pequenas, respaldadas por laboratórios e equipamentos como os da Cinédia e Atlântida e por diferentes distribuidoras para revelar os filmes e colocá-los em circuitos exibidores. Não era mais necessária uma estrutura de médio porte para produzir filmes, o que abre espaço para uma diversificação maior dos enredos e produções.

Assalto ao trem pagador tem como mote um crime milionário que ocorreu na Estrada de Ferro da Central do Brasil nos anos de 1960, mas o desenrolar do filme é bem diferente dos acontecimentos reais. A trama inova, unindo numa mesma quadrilha um jovem apelidado Grilo (Reginaldo Faria), de classe média, branco, loiro e de olhos azuis, e moradores da favela, negros, pardos e morenos: Tião Medonho (Eliezer Gomes), Cachaça (Grande Otelo), Lino (Clementino Kelé), Miguel (Miguel Angelo Ruas), Edgar (Miguel Rosenberg), Tonho (Átila Iório), Jorge Coutinho (personagem sem nome).

Após o assalto de 12 milhões, o pacto feito entre os bandidos é gastar, no máximo, 10% do dinheiro ao ano para não levantar suspeitas. O primeiro a sair do

pacto, entretanto, é Grilo, que compra um carro conversível para impressionar Marta (Helena Ignez), mulher grã-fina. A quadrilha reclama, e Grilo propõe um novo plano, que no fundo é uma armadilha para Tião e seus amigos. O bando mata Grilo, num diálogo emblemático que, na opinião de Glauber, anteriormente citada, reflete racismo e antirracismo:

Grilo: Não pensa que eu não vou pedir para me matar, Tião. Pode me matar! Mas, daqui a pouco está todo mundo morto ou na cadeia. Eu já preparei a cama de vocês e a polícia não é besta. Não nasci para viver em favela, não, Tião. Vocês vão é me matar por isso. Não é porque eu comprei carro e desrespeitei o pacto, não. É porque eu tenho cara de ter carro. [...] Você tem inveja de minha inteligência, inveja de mim, do meu cabelo loiro, do meu olho azul. Você pensava que dinheiro ia fazer você ficar bonito Tião? [...] Como é que você queria ter mulheres como as minhas Tião? Você é feio, sujo, fedorento. Não, Tião, seu destino é viver na favela. O seu, e o de sua família. E dinheiro não vai fazer você sair de lá não, Tião. Você tem dinheiro e não pode gastar, sua inveja está aí. Eu tenho cara de ter carro, tenho olho azul, e você? Você tem cara de macaco! Macaco!

Tião mata Grilo e diz: “vamô jogá ele dentro de um rio pros peixes comê os olhos azul dele”. A polícia encontra a quadrilha. Miguel dedura o grupo, uma parte é presa, e outra morre. Tião, ferido, consegue fugir para a casa de sua amante, onde é encontrado. O filme termina com a polícia encontrando o dinheiro, a esposa de Tião e os três filhos desolados, sem eira nem beira.

Assalto ao trem pagador toma o partido dos moradores da favela, que cometem o crime para comprar bens de consumo e sobreviver com dignidade³⁷¹: brinquedos para os filhos, que antes se divertiam na lama; um caminhão velho, para ter um negócio próprio; geladeira, para a esposa; água, para a comunidade; e uma casa melhor para viverem. Tião também guarda boa parte dos ganhos para o futuro dos filhos. Edgar adquire um carro velho para passear, mas em compensação, compra carteiras novas para os alunos de sua escola no morro.

Se o assalto dos pobres se justifica por sua finalidade, com toda uma narrativa e interpretação que humaniza a favela, o objetivo de Grilo é retratado como ilegítimo, pois seus desejos são supérfluos: ele compra roupas da moda e um carro conversível para atrair mulheres. Segundo Glauber, essa simplificação é um dos principais pontos fracos do filme. O diretor considera que Roberto Farias cria “muito bem os tipos

³⁷¹ Vale ressaltar que Faria segue de modo muito eficiente a linguagem do cinema clássico. Conforme Glauber, ele não tem *mise-en-scène* própria e por isso não é diretor-autor. Noutros termos, nos usos de câmera e trilha sonora de *Assalto ao trem pagador*, não há diferenças na forma de retratar os personagens, que são compostos mais pelos elementos diegéticos e pela interpretação dos atores, do que pela forma de narrar.

populares”, mas faz “muito mal os ambientes da burguesia” (ROCHA, 2003, [1963], p.137).

Da favela, somente Miguel – que dedura a quadrilha – faz mau uso do dinheiro: ele compra barracos para espoliar outros moradores do morro. A atitude é repreendida por Tião, que policia o bando, e faz justiça com as próprias mãos.

Tião é uma espécie de *Robin Wood* carioca, que rouba para ajudar os pobres e melhorar de vida, mas se vê obrigado a matar aqueles que saem da linha, em nome da segurança do próprio grupo. Desse modo, o filme constrói um personagem complexo que, ao mesmo tempo, é intransigente, “medonho” – aterroriza os moradores da favela por sua moralidade dura – e dócil com os amigos, irmãos, filhos, esposa e amante.

Se no cinema brasileiro já havia retratos de ladrões humanizados, como nos filmes *Vai que é mole* ou *Amei um bicheiro*, a inovação de *Assalto ao trem pagador* é mostrar que a lógica da discriminação racial impõe desigualdades até no mundo do crime: Tião e os demais moradores da favela não podem usufruir por completo do seu assalto, pois são negros, pardos e/ou pobres.

A criação de um personagem com essa complexidade e a ausência de atores negros no campo cinematográfico que pudessem encarnar Tião obrigou a produção do filme abrir um concurso, que avaliou mais de cem participantes até escolher Eliezer Gomes para o papel. Homem alto, forte e com sua voz grave, ele é capaz de, com seu traços fisionômicos, potencializar uma expressão séria e cruel, absolutamente oposta à de Grande Otelo, que nesse filme faz o papel de um bêbado cômico, mas também lúcido. Ambos os personagens, no entanto, são generosos e humanos. Já Clementino Kelé, representa o irmão medroso de Tião; Jorge Coutinho interpreta um dos personagens que mais segue à risca as regras do bando; e Miguel Angelo Ruas é o traidor do grupo.

Entre os personagens brancos, há também uma diversidade de características. Reginaldo Faria é vaidoso, traidor e racista; Edgar é medroso, mas tem boa índole; Átila, junto com Jorge e Tião, são os mais fiéis ao grupo. O delegado, interpretado pelo ator branco Jorge Dória, é honesto e humano, porém também rígido.

Entre as personagens femininas negras, Zulmira, esposa de Tião, tem consciência das atividades criminosas do marido. Já a amante Judith, interpretada por Ruth de Souza, acredita que Tião é caminhoneiro e mal sabe que ele tem uma segunda família. Ambas são mulheres simples e humildes, mas Zulmira tem um ar de sensualidade maior que Judith. Tião trata cada uma de modo diferente. Ele beija

Zulmira e os dois se deitam na cama sobre o dinheiro roubado e um revólver. Judith, por sua vez, é tratada com carinho e sem volúpia.

O papel de Ruth é similar aos papéis dramáticos que ela vivia na Vera Cruz, de mulher humilde e de vida dolorosa, sem lubricidade. Já Luíza Maranhão, no papel de Zulmira, assume uma postura bem diferente da Cota de *Barravento* – esta última, mais independente e sensual; a primeira, humilde e dependente do marido.

Ao reunir intérpretes afro-brasileiros da antiga e da nova geração, *Assalto ao trem pagador* sinaliza os lugares possíveis para eles cada um deles. Grande Otelo e Ruth de Souza mantêm papéis similares às *personas* constituídas na Atlântida e na Vera Cruz, respectivamente. Já Eliezer Gomes, Luiza Maranhão, Jorge Coutinho, Clementino Kelé³⁷² e Miguel Angelo Ruas³⁷³ encarnam personagens negros com novas dimensões. Os dois últimos participam de poucos filmes, sem associar-se a nenhum movimento cinematográfico.

O filme de Roberto Farias representa uma boa medida do lugar de Grande Otelo no momento de ascensão do Cinema Novo. Além das chanchadas com Ankito, *Assalto ao trem pagador* é um dos poucos filmes com o ator nesse período – com um sucesso enorme de bilheteria, aclamado pela crítica.

Sequência: *Assalto ao trem pagador*

Fig. 113 – Jorge Coutinho e Eliezer Gomes.

Fig. 114 – Gomes (Tião Medonho) e seu filho.

³⁷² Kelé (1929) fez poucos filmes, do cinema novo apenas Xica da Silva, ficou 20 anos sem fazer cinema, voltando apenas em 2001 em Xangô de Baker Street. Trabalhou mais na televisão.

³⁷³ Não encontrei nenhuma referência ao ator.

Fig. 115 – Grande Otelo vive um bêbado que diverte as crianças da favela.

Fig. 116 – Grilo (Reginaldo Farias) enfrenta Tião Medonho.

Fig. 117 – Tião Medonho ao lado da esposa (Luiza Maranhão) .

Fig. 118 – Helena Ignez é a namorada de Grilo, no filme.

Fig. 119 – Tião Medonho e sua amante (Ruth de Souza).

Fig. 120 – Grande Otelo samba no morro.

Otelo até participa de coproduções internacionais entre 1960 e 1968, como *Arrastão*, do francês Antoine d'Ormesson, com argumento de Vinícius de Moraes, e a produção italiana *Uma rosa para todos*. No entanto, ressentia-se por não figurar no Cinema Novo e pelas críticas que os expoentes desse grupo faziam à chanchada. Afinal, no campo cinematográfico mundial, o Cinema Novo era o grande chamariz da produção brasileira. *Deus e diabo na terra do sol* (1964) ganha prêmios no México, na Argentina e na Itália³⁷⁴, e é aclamado pela crítica internacional. *Ganga Zumba* não recebe prêmios,

³⁷⁴ “Prêmio da Crítica Mexicana - Festival Internacional de Acapulco, México, 1964; Grande Prêmio Festival de Cinema Livre, Itália, 1964; Náíade de Ouro - Festival Internacional de Porreta Terme, Itália, 1964; Troféu Saci/ Melhor Ator Coadjuvante: Maurício do Valle, 1965; Grande Prêmio Latino

mas é exibido nos festivais europeus de Pesaro, Cannes, San Sebastián e Huelva. Nacionalmente, os filmes do Cinema Novo também angariavam prêmios, como acontece com *O Padre e Moça*, de Joaquim Pedro de Andrade (1965)³⁷⁵.

O sucesso em declínio e o temor do crescente esquecimento, somados ao problema com alcoolismo, levam Grande Otelo a passar mais de 10 meses num sanatório, na cidade do Rio de Janeiro, entre 1966 e 1967. Na entrevista que concedeu à revista *Realidade* (abril de 1967) na mesma época, vê-se um ator em crise com a própria *persona cinematográfica*, o avesso da simpatia e do humor que o caracterizavam.

A introdução da reportagem dá uma boa medida de como o semanário o observava, nesse momento, e de como tratava com sensacionalismo a situação difícil em que o ator se encontrava:

O homem que fez as plateias do Brasil inteiro rir durante 32 anos está morando há dez meses num sanatório, para ver se consegue tranquilidade que nunca teve na vida. Sebastião de Souza Prata, o palhaço das caretas engraçadas, crioulo de um metro e cinquenta de altura, feio e inteligente, músico, poeta e ator, hoje, como sempre, é um sujeito angustiado, que vive procurando e, ao mesmo tempo, fugindo de alguma coisa. Seu nome já figurou em primeiro lugar nos cartazes dos grandes shows cariocas e, ao vê-lo, um dia o cineasta Orson Welles comentou: “É um gênio”. Agora, assistido pelos médicos, tenta reorganizar a vida mais uma vez. Ontem, famoso e prestigiado pelo público. Hoje, triste e quase descrente, ele tem vontade de voltar a ser apenas o Pequeno Otelo (*Realidade*, abril de 87)

Na entrevista, o ator rememora a infância de fugas constantes e sua relação com a bebida alcoólica desde então. Longe da *persona memorialística* cômica e agradável dos artigos de jornal que publicou na década de 1950, agora ele abria uma “janela para vida” (LIMA, 1991) amarga e incompreendida por seus pares. Era assim que encontrava explicações para o ocaso de sua carreira e o vício da bebida, que o ajudava a lidar com as injustiças no campo artístico e, ao mesmo tempo, o afastavam do palco.

Ainda que estivéssemos num período de relativo reconhecimento da existência do racismo no Brasil, o ator não se sentia à vontade para falar em termos diretos sobre esse assunto. “O álcool me atrapalhou muito mais que o racismo” (*Realidade*, op. cit. p.90), dizia. Para o ator, não havia uma correlação direta entre a discriminação sofrida e o

Americano - I Festival Internacional de Mar del Plata, Argentina, 1966” (http://www.tempoglauber.com.br/f_deus.html - consultado em 14/04/2013).

³⁷⁵ Prêmio de Melhor Direção do Festival de Teresópolis, 1966; Prêmio de Qualidade do Instituto Nacional do Cinema, 1966 e Prêmio de Melhor Fotografia, Festival de Brasília, 1966. Ver: http://www.filmesdoserro.com.br/film_pm.asp 14/04/2013.

alcoolismo. O álcool, segundo justificava, servia como amparo pela frustração de ser sempre escalado como cômico:

O ator cômico é frustrado, um sofrido, feito eu. Muitas vezes ele gostaria de fazer uma peça dramática, mas os empresários não deixam. É mais fácil eles me usarem como palhaço. [...] Me sinto usado, sou o ator mais injustiçado do Brasil. Nunca acharam que eu fosse compositor, ou ator dramático. Sempre me acharam engraçado (idem, ibidem).

Apesar disso, a peça que mais queria interpretar lidava de modo direto com o preconceito racial:

Não posso me considerar realizado, porque me falta muita coisa. Gostaria, por exemplo de representar numa peça chamada *Filho Nativo*, que foi encenada na Broadway, dirigida por Orson Welles.

É a história de um negro, chofer de confiança de uma família rica, que levava a moça de casa pra todo o lado. Um dia, ele a leva a uma festa, ela se embriaga, ao chegar em casa não consegue nem sair do carro. Ele tem de carregá-la até o quarto. Quando a coloca na cama, fica apavorado: a avó da moça está dormindo e, se acordar, vai imaginar que ele está ali com intenções más. Pega um travesseiro e bota em cima do rosto da moça, para ela não fazer barulho. E, sem querer, mata a moça sufocada. Aí pega seu corpo e queima no crematório nos fundos da mansão. A polícia vem. No começo, o negro até ajuda a procurar, mas seus nervos não aguentam, chega uma hora ele foge. Vira suspeito, é perseguido, continua fugindo de um lugar para outro, até que o apanham. Então ele agradece a Deus, porque vai parar de sofrer, de ter que fugir, de sentir remorsos por ter matado a menina que ele viu crescer e estimava tanto. Ele agradece a Deus de morrer na cadeira elétrica.

Escolhi essa peça porque seria minha grande oportunidade de fazer alguma coisa boa, não porque me sinto como um bicho acuado. No entanto, eu sou um bicho acuado. Não me sinto amado pelo público, me sinto assim como um bicho amestrado de que ninguém tem medo de chegar perto, porque sabe que ele não morde, só distrai. Gostaria de fazer um trabalho sério, mas pra quê? O público aceita o que a gente dá, aceita o Chacrinha, as novelas, e me aceita até hoje fazendo as mesmas caretas e gracinhas que faço desde 1934. E faço porque ele ainda gosta. Houve um tempo em que pensava: certas coisas não devo dizer, senão o público não vai mais me aplaudir (idem, ibidem, p.90)

Sem dúvida, há uma dose de dramatização na fala de Otelo, que ele mesmo busca amenizar, contradizendo-se em passagens como “não porque me sinto como um bicho acuado. No entanto, eu sou um bicho acuado”, ou dizendo que faz o que o público gosta, mas o espectador aceita “o que a gente dá”.

A “ambivalência” (SCHWARCZ, 2010) nesse relato é um desdobramento da necessidade de negociar continuamente sua posição numa sociedade marcada pelo “preconceito de não ter preconceito” (FERNANDES, 1972), evitando acusar o entrevistador e o leitor de racismo. Afinal, ele tinha consciência de que “certas coisas

não devo dizer, senão o público não vai mais me aplaudir” (idem, ibidem). Ao mesmo tempo, a ambivalência é um meio através do qual grupos discriminados buscam fugir de qualquer estereótipo social, num movimento pendular de aceitação e negação, para conseguir de forma fugidia uma individualidade no entremeio, que é geralmente, negada a essas populações.

É nesse termos que a menção à peça *Filho Nativo* deve ser compreendida. Numa sociedade racista como a brasileira, em que mesmo nessa época ainda era necessário tergiversar quando se falava sobre o tema da discriminação racial, o personagem negro da peça tornava-se um ponto de vista privilegiado para que um ator como Grande Otelo vocalizasse as duras vivências experimentadas por meio de uma discriminação indireta, mas ao mesmo tempo profunda e insistente.

Se o teatro, como diz Barthes, é “esta prática que calcula o lugar *olhado* das coisas” (BARTHES 1990, p.85)³⁷⁶, é possível supor que Otelo busca deslocar o olhar do leitor, colocando a si mesmo no lugar do chofer negro. Tal como o chofer, ele faz tudo aquilo que se espera que um negro faça mas, como percebe, não há liberdade possível nesse caminho pois, até quando o chofer age com as melhores intenções, ele pode ser mal interpretado. Tampouco há liberdade na fuga, pois as ações passadas, no caso do chofer, e a *persona*, no caso de Otelo, os perseguem. Na ficção, como na realidade, os estereótipos raciais aprisionam as ações do mordomo – que comete um crime até quando busca contrapor-se a eles –, e a *persona* de Otelo.

A sensação de perseguição, relatada pelo ator, talvez fique mais evidente na entrevista concedida logo após deixar o sanatório, em maio de 1967, para o Museu da Imagem e do Som, para o projeto *Depoimento para Posteridade*³⁷⁷. Um dos entrevistadores lida com esse tema:

Alex Viany: 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? (MIS/RJ, maio de 1967).

³⁷⁶ Para Barthes o cinema também seria uma “prática de calcular o lugar *olhado* das coisas”, pois assim como o teatro é “expressão direta da geometria” (idem, ibidem, p.85).

³⁷⁷ Como entrevistadores participaram Alex Viany, Alinor Azevedo, Ricardo Cravo Albin e Sérgio Cabral.

A pergunta de Alex Viany lidava com o “fardo da representação racial” que recaía sobre Otelo. O ator inverte a questão, deixando Alex Viany sem resposta, pois no fundo, quando falava de Oscarito, Otelo mostrava o privilégio dos artistas brancos em relação aos negros. De fato, muitos de seus personagens, como vimos, carregam estereótipos correntes na sociedade brasileira. Entretanto, é necessário compreender melhor o contexto em que isto ocorria antes de julgar Grande Otelo por tais papéis.

Como venho discutindo, Grande Otelo era um dos poucos intérpretes negros que conseguiu se inserir no mercado cinematográfico do período, o que fez com que recaísse sobre ele um peso que, como bem notou o ator, não recaiu sobre Oscarito, que pôde atuar com liberdade, sem precisar corresponder a expectativas em torno de sua raça.

Dada a gama limitada de atores negros que conseguiam acesso ao mundo artístico e a diversificação insuficiente de personagens afro-brasileiros, Grande Otelo não podia ser apreciado enquanto humorista, pois invariavelmente seus papéis representavam uma afronta aos negros. Em contraposição, a liberdade de Oscarito ou mesmo Chaplin se assentava em poder atuar sem qualquer ligação ao seu grupo racial e, ao fazerem comédia, ambos os atores eram apreciados por expressarem o conjunto da experiência brasileira³⁷⁸, no caso do primeiro, e humana, no caso do segundo. O problema tornava-se maior na medida em que o humor de Grande Otelo estava intimamente ligado aos estereótipos raciais. A ele não eram dadas oportunidades de atuar de forma desvinculada de seu grupo racial.

Entretanto, não era com essa perspectiva distanciada que os cineastas do Cinema Novo o viam. Otelo estava por demais ligado a um tipo de humor ao qual eles se contrapunham. Além disso, suas opiniões políticas, ligadas ao varguismo, não convinham à nova geração de cineastas. Mais do que uma *persona* cômica, agora seriam mais ajustados ao “fardo da representação racial” papéis que aproximassem o negro do ideal revolucionário, como a *persona* de militante de esquerda de Antônio Pitanga, elogiada por Glauber em texto grafado para aludir à União Soviética: “Pytanga é o artista anti-racista sem nunca deixar de ser, no Teatro, Kynema, TV – Ator e Autor – o

³⁷⁸ Dentro do território nacional, Oscarito era elogiado por expressar o homem brasileiro comum, ainda que uma série de críticos e parte da elite brasileira se sentisse ameaçada por tal representação, que não condizia com a imagem de modernidade e civilização que desejavam para o cinema brasileiro. Estando na periferia do campo cinematográfico mundial, o cinema nacional não seria visto como capaz de expressar a experiência humana. Claro está que tal capacidade é uma construção que depende das relações de poder. De todo modo, vale lembrar também que o Cinema Novo passou a ser aclamado nacionalmente, após receber a chancela dos festivais europeus.

cerne dramatyko de nossa mitologia masculyna criatyva de novas utopyaz ou infernoz [sic]” (2003b, p.391)³⁷⁹.

O ostracismo de Grande Otelo, porém, duraria pouco. Com o recrudescimento da ditadura militar, os cinemanovistas são obrigados a repensar suas estratégias de diálogo com público. É uma interlocução com gêneros populares de cinema que dá sobrevida ao movimento e reposiciona Otelo no campo cinematográfico, como analiso doravante.

³⁷⁹ Mesmo Pitanga sofreu com o “fardo da representação racial”. Quando lança seu primeiro filme, *Na boca do mundo* (1978), ele diz: “Com relação às críticas que recebeu, sem querer fazer uma defesa, posso dizer que cada um tem o filme que imagina. O negro que eu coloquei no filme não é um negro otimista: é indeciso, dividido, representante, junto com a mulher, de uma mulher oprimida. O filme tem uma mulher negra e outra branca. Colocar o negro vitorioso dentro desse conflito é uma mentira [...]”. Em seguida o repórter pergunta: “A comunidade negra gostou do filme?”, Pitanga responde: “É sobre isso que eu estou falando... O cineasta negro tem de enfrentar uma briga em dois planos: contra os brancos para se afirmar e levantar financiamento; e contra os negros, que no final das contas também não vão ver o filme dele, por falta de dinheiro ou seja lá porque for...” (*Filme e cultura*, 1985, p.15).

Capítulo 7 – A forma reflexiva e os arcos da história: Grande Otelo em *Macunaíma* e no Cinema Marginal

“No fundo do mato virgem, houve um silêncio tão grande, escutando o murmurejo do Uraricoera...”. O espectador ouve um grito ensurdecedor de uma índia (Paulo José) descabelada, olhos arregalados, rosto pálido, de uma maquiagem borrada, vestindo um roupão amarelo suado e surrado, tentando parir. Um corte: por entre as pernas peludas da índia, cai um bebê no chão. Interpretado por Grande Otelo, e descabelado, o menino irrompe o primeiro choro estridente. A índia sai e diz: “pronto nasceu”. Jiguê, um negro, (Milton Gonçalves), com turbante africano em cores gritantes, pega o recém nascido e comemora: “é menino! Olha a cara dele mãe?”. Ela olha e diz: “ôxente, que menino feio, danado”. Maanape, um loiro velho de cabelo comprido, vestido como clérigo³⁸⁰, diz: “a senhora também não é nenhuma beleza, não”. O bebê continua a chorar, Jiguê diz: “não chora não bebezinho, feiúra não é nenhum documento”. Maanape pergunta: “e nome ele não vai ter não?”. A índia diz, soltando a careta: “Macunaíma, nome que começa com ‘ma’, tem má sina”. Jiguê e Maanape comemoram e jogam a criança para o alto dizendo: “Macunaíma, herói de nossa gente!”. A voz in-off diz: “foi assim, num lugar chamado Pai da Tocandeira, no Brasil, que nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Já na meninice fez coisa de sarapantar”. Sentado e vestindo um roupão amarelo, Macunaíma traz uma chupeta rosa. Jiguê aperta a bochecha de Macunaíma, que olha feio e cospe na cara do irmão. Sofará pede um beijo e Macunaíma com os beijos pra fora beija a esposa de Jiguê e coloca a mão nas suas graças. “De primeiro, Macunaíma passou mais de seis anos não falando”, diz o narrador. Ilustrando esta voz-off, aparece Macunaíma sentado com sua chupeta, “o divertimento dele era decepar cabeças de saúva, ficava espiando o trabalho dos manos Maanape já velhinho e Jiguê na força do homem”. Macunaíma vê os manos chegarem e olha para a traseira de Sofará, Maanape pergunta para a criança: “tá gostando coração? Tá?”. Macunaíma encara, arregala um dos olhos, olha para baixo, dá um trago na chupeta. Maanape revoltado diz: “você não fala, menino?”. Macunaíma fica olhando,

³⁸⁰ Como analisa Radal Johnson, Maanape e Macunaíma no início do filme vestem roupas européias, Jiguê por sua vez usa roupas africanas: “A sugestão é a de que os donos originais das roupas foram comidos pelos ancestrais de Macunaíma” (JOHNSON 1982, p.141). O fato de Maanape usar a roupa de clérigo ocorre também porque “representa ao longo de todo o filme um tipo de força moral conservadora sobre Macunaíma” (idem, ibidem).

mexendo a chupeta pra cima e pra baixo, curva a cabeça, tira a chupeta e coloca os lábios para fora, fecha os olhos e diz: “Aí que preguiça!”

O que mais impressiona, desde as primeiras cenas do filme *Macunaíma* (1969), é a estética grotesca e *kitsch*: Paulo José interpreta uma índia de aparência envelhecida, que dá luz a um bebê interpretado por Grande Otelo – o personagem título. Um espectador desavisado vê a fita com desconcerto, devido à sua representação jocosa do negro e do indígena e porque a obra opera com base na dessacralização e atualização de um clássico da literatura brasileira³⁸¹. Seguindo as pistas de Ismail Xavier (1993), penso que é sob a forma da alegoria, e também do exagero, que é possível abordar *Macunaíma*, revelando-se justamente o contrário: um filme anti-racista, que atualiza a obra de Mário de Andrade, reabrindo o debate sobre malandragem nos anos 70. Para Grande Otelo, o longa-metragem, moderniza sua *persona* e abre caminhos para sua inserção no círculo do Cinema Novo e no Cinema Marginal, culminando em seu reconhecimento além-mar.

Sequência: *Macunaíma*

Fig. 121 – Paulo José interpreta a mãe de Macunaíma.

Fig. 122 – Nasce Macunaíma, em cena que explora o grotesco, anunciando o tom do filme.

Fig. 123 – Macunaíma, comendo terra.

Fig. 124 – A personagem, com sua chupeta rosa.

³⁸¹ Robert Stam comenta sobre a reação de seus alunos ao verem esse filme. Lembro também da reação dos estudantes quando ministrei uma aula sobre *Macunaíma* na Universidade de Harvard, durante meu estágio sanduíche.

Fig. 125 – Maanape (Milton Gonçalves), Macunaíma e sua mãe.

Fig. 126 – Sob um feitiço, Macunaíma vira um príncipe loiro (Paulo José) e trai Maanape com Sofará.

Fig. 127 – Macunaíma observa Linda Iriqui.

Fig. 128 – Linda Iriqui, Macunaíma e sua mãe.

Fig. 129 – Cy, guerrilheira urbana (Dina Sfat).

Fig. 130 – Macunaíma (agora branco, vivido por Paulo José) e seu filho negro.

Fig. 131 – Wilza Carla, ex-vedete das chanchadas, retorna às telas em Macunaíma.

Fig. 132 – Macunaíma discursa na cidade, ao lado dos “manos”.

Fig. 133 – A feijoada antropofágica de Pietro Pietra.

Fig. 134 – O gigante, prestes a cair em sua própria feijoada.

Fig. 135 – Macunaíma volta da cidade, abarrotado de eletrodomésticos.

Fig. 136 – A cena de Macunaíma rodeado de eletrodomésticos e sem tomada confere tom pessimista ao final do filme.

Grande Otelo participa apenas dos primeiros vinte cinco minutos do filme, que tem uma hora e quarenta e dois minutos de duração, e retorna no decorrer da trama como o filho de Macunaíma, que morre com a personagem Ci (Dina Sfat). Entretanto, sua participação é marcante e fundamental. Trata-se de uma presença indelével, porque além de ter sido aclamado pela crítica nacional e internacional, cravou a imagem do ator no personagem de Mário de Andrade de tal forma, que ainda hoje associamos a sua pessoa com Macunaíma e vice-versa. Conforme mencionado antes, efeito similar não ocorre com Paulo José, mesmo ele interpretando o “herói de nossa gente” no restante do filme. Mais do que isso, Grande Otelo é central à fita, pois sua *persona* permite a Joaquim Pedro de Andrade estabelecer o elo de comunicação entre a chanchada e o Cinema Novo, com vistas a estabelecer comunicação direta com o público. Como menciona o diretor em entrevista, ele buscou:

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 livro³⁸².

De acordo com Jean-Claude Bernardet (1978), se a chanchada alcançava as classes B e C e o Cinema Novo apenas a classe A, Joaquim Pedro de Andrade foi feliz em *Macunaíma* porque conseguiu penetrar no público como um todo, alcançando grande parte dos segmentos sociais que iam às salas de cinema. Entretanto, a equação concretizada pelo cineasta não era simples, pois naquele momento nem a chanchada, nem *Grande Otelo* eram vistos como passíveis de serem incorporados pela estética cinemanovista. Como prossegue Joaquim Pedro na entrevista, era preciso estabelecer comunicação com o espectador sem ser “subserviente” e tampouco “paternalista no sentido em que talvez fossem paternalistas os primeiros filmes do Cinema Novo”. Na medida em que certos dados contextuais são incorporados de forma alegórica à linguagem cinematográfica do período, os filmes modulam o campo e o imaginário da época com seu teor pessimista, de “ruptura com o pensamento teleológico”, tanto narrativo, quanto histórico³⁸³ (XAVIER, 1993, p.14). Aos poucos, a descontinuidade passa a informar o cinema nas décadas de 1970 e 80.

Ismail Xavier estabelece uma relação entre teleologia narrativa e teleologia da história que orienta a análise proposta em minha tese. Segundo o autor, a teleologia narrativa seria uma:

forma particular de organizar o tempo, [que] se afirma na medida em que a sucessão dos fatos ganha sentido a partir de um ponto de deslace que define cada momento anterior como etapa necessária como telos (fim), coroamento orgânico de todo um processo (1993, p.12).

³⁸² 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: Disponível em <<http://www.filmesdoserro.com.br/jpa.asp>>. Data de acesso: 25/09/2012

³⁸³ Ismail Xavier estabelece a seguinte relação entre teleologia narrativa e teleologia da história, que sigo na presente análise. A teleologia narrativa seria a seguinte: “meu universo é o das narrativas, terreno em que a teleologia, como forma particular de organizar o tempo, se afirma na medida em que a sucessão dos fatos ganha sentido a partir de um ponto de deslace que define cada momento anterior como etapa necessária como telos (fim), coroamento orgânico de todo um processo”. Os filmes como *Terra em transe*, *Macunaíma*, *Bandido da luz vermelha* e *O anjo nasceu* dos finais década de 1960 e início de 1970 são alegóricos, conforme Ismail no sentido que lidam tanto com a teologia narrativa quanto histórica. Como diz o autor: “Cada alegoria aqui analisada tem sua forma específica de articular as duas temporalidades: a da experiência histórica narrada e a do próprio filme em seu arranjo interno. Em consonância com sua opção nesse terreno, buscam também distintas estratégias de relação obra-espectador. O que me cabe é relacionar tais variações de estrutura (a teleologia narrativa ou sua negação) com os diferentes diagnósticos da experiência humana no tempo (a teleologia da história ou sua negação)”(1993, p.12)

Filmes como *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *Macunaíma* (1969), *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) e *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1969), produzidos entre finais década de 1960 e o início dos anos 1970, são alegóricos, conforme comenta Xavier, pois

Cada alegoria aqui analisada tem sua forma específica de articular as duas temporalidades: a da experiência histórica narrada e a do próprio filme em seu arranjo interno. Em consonância com sua opção nesse terreno, buscam também distintas estratégias de relação obra-espectador. O que me cabe é relacionar tais variações de estrutura (a teleologia narrativa ou sua negação) com os diferentes diagnósticos da experiência humana no tempo (a teleologia da história ou sua negação (idem, ibidem).

O modo como Joaquim Pedro e o Cinema Marginal abordam o tema da teleologia é fundamental para a compreensão dos sentidos que os personagens de Grande Otelo encarnam nessas produções cinematográficas. Isto porque tais filmes incorporam o ator não apenas para representar um personagem circunscrito à trama, mas também porque a *persona* de Otelo propicia uma segunda história, em outro registro narrativo, qual seja: a do cinema brasileiro.

O dado histórico, que marca a ruptura com a primeira fase do Cinema Novo é o golpe militar, em abril de 1964. Isto coloca em cheque as esperanças e utopias de esquerda, fermentadas durante o período democrático iniciado após a *débacle* do Estado Novo, que parecia concretizar-se com as reformas de base do governo João Goulart. Em meio a tais acontecimentos, o tema privilegiado pelo Cinema Novo em sua segunda fase passa a ser aquilo que os diretores veem como a destruição do projeto revolucionário pela ditadura – o que é recebido com perplexidade pelos intelectuais, políticos e artistas de esquerda. É o que mostram filmes como *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), *Fome de amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968) e *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1969), como analisa Xavier (1993 e 2001). Segundo o crítico de cinema, estes

Foram filmes empenhados em discutir a ilusão de proximidade dos intelectuais em relação às classes populares, fazendo parte da revisão em andamento também no teatro, na música popular e nas ciências sociais. O período pós-1964 é de crítica acerba ao populismo anterior ao golpe – o político e o estético-pedagógico. Desenvolve-se uma auto-análise do intelectual em sua representação da experiência da derrota; ao mesmo tempo, o espaço urbano e as questões de identidade na esfera da mídia ganham maior relevância (2001, p. 28).

Um dos principais alvos na auto-crítica era o nacional-popular, de cunho populista e pedagógico. Segundo Xavier, o filme que melhor expressa os impasses daquele período e, ao mesmo tempo, aponta caminhos para as outras artes é *Terra em transe*, de Glauber Rocha:

Sua reflexão sobre o fracasso do projeto revolucionário, inscrita no seu próprio arrojo de estilo, ressalta a dimensão grotesca do momento político, a catástrofe cujos desdobramentos são de longo prazo, numa síntese dos ‘descaminhos’ da história que teve efeito catártico na cultura. Sua imagem infernal da elite do país abre espaço para o inventário irônico das regressões míticas da direita conservadora que será efetuada pelo tropicalismo a partir de 1968 (XAVIER, 2011, p.28).

Caetano Veloso escreveu a canção *Tropicália* buscando captar o impacto que o filme lhe causou. O nome da música, entretanto, foi inspirado numa instalação homônima de Hélio Oiticica no MAM, aberta em maio de 1967, no Rio de Janeiro (VELOSO, 2012). *Terra em transe* já incorpora a estética *kistch* e grotesca na imagem da coroação do ditador Diaz, pomposa e com motivos carnavalescos disparatados. Glauber também escalou José Lewgoy, o eterno vilão das chanchadas, agora com cabelos grisalhos e uma barriga protuberante, para encarnar nada menos que o político populista, numa articulação entre o gênero cinematográfico de maior sucesso dos tempos do varguismo e a posição política do personagem no filme.

Em março de 1965, quase um ano após o golpe, a *Revista Civilização Brasileira*, dirigida pelo comunista Ênio Silveira, publica uma conversa entre Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, em que eles refletem sobre as origens e perspectivas do Cinema Novo. A chanchada, nessa discussão, recebe uma outra leitura. Nelson Pereira dos Santos diz que “a chanchada funcionou, isto é, realizou esse trabalho de comunicação cultural, de usar o cinema pelo menos para isso, para comunicar e para divulgar a língua viva e os tipos populares das grandes cidades” (*Revista Civilização Brasileira*, 1965, p.193). Alex Viany complementa:

Por isso mesmo é que Oscarito e Grande Otelo foram os primeiros grandes nomes de bilheteria, que trazia gente para dentro dos cinemas, nomes que garantiam o êxito de um filme: porque eles, de uma maneira ou de outra, insuficientemente, é verdade – não por causa deles, mas devido às deficiências das histórias, do tratamento, da produção, etc. –, punham na tela algo com que o povo se identificava. Havia comunicação entre ela e público. E isso aconteceu pela primeira vez na chanchada (idem, ibidem).

Glauber concorda: “Realmente, foi somente o teatro de nosso século (de 1920 para cá) e foi a chanchada que começaram a fazer isso” (idem, *ibidem*). Para além da reabilitação da chanchada pelo Cinema Novo, a incorporação do “popular” à indústria cultural se torna possível através do resgate do modernismo de 22, mais notadamente com a encenação de *O Rei da Vela* (1967), de Oswald de Andrade, pelo Teatro Oficina. José Celso Martinez Corrêa também dialoga com Glauber. O dramaturgo diz que nesta peça, buscou fazer no teatro aquilo que o Cinema Novo havia realizado no cinema. A montagem dos dois primeiros atos explora o grotesco, presente no circo e no teatro de revistas (LIMA, B., 2012). *Macunaíma*, de modo análogo, dialoga com a chanchada – gênero cinematográfico tributário do circo e das revistas –, e o próprio Joaquim Pedro dirá que leu o livro *Macunaíma* a partir de Oswald: “O filme tinha uma leitura muito mais atenta de Oswald de Andrade do que de Mário de Andrade, no sentido de que era mais agressivo do que o livro. No livro há uma tendência ao apaziguamento maior do que no filme” (ANDRADE, J. P. apud *Folha de São Paulo*, 21/04/1990)

O conceito-chave da fita - que habilita seu pastiche, seu lado *kistch* e ecletismo -, é o de “antropofagia” de Oswald de Andrade, como afirma Joaquim Pedro: “É a metáfora de antropofagia que passava por dentro do filme” (ANDRADE, J. P., 1969). Como explica o cineasta, “*Macunaíma* é a história de um brasileiro que foi comido pelo Brasil” (idem, *ibidem*). Por trás da metáfora da antropofagia, há uma evidente crítica ao processo de modernização conservadora e à expansão da sociedade de consumo na ditadura militar que, segundo essa visão, degluti o povo na espoliação do chão de fábrica e nas horas vagas via indústria cultural:

O Brasil devora os brasileiros que morrem constantemente, vítimas das condições que vive o próprio país, isto é, vítimas da pobreza, do subdesenvolvimento, da miséria; é enorme, um verdadeiro genocídio que ocorre permanentemente. O filme tenta representar tudo isso. O personagem principal, *Macunaíma*, começa a película comendo terra, igualmente como fazem as crianças pobres do Brasil, e acaba o filme comendo terra outra vez (ANDRADE, J. P. apud JOHNSON, 1982, p. 142).

Mas conforme a perspectiva do filme, a macunaímica malandragem não se configura como utopia de um Brasil possível, ou meneio necessário para lidar com os desmandos da ditadura, como posteriormente interpreta Antonio Candido (1993). Tampouco constitui um elogio à chanchada e à malandragem encenada por Grande Otelo e Oscarito. Muito pelo contrário, as atitudes da personagem construída por Joaquim Pedro de Andrade não a direcionam à transcendência. O filme se constrói

assim num jogo de subversão do discurso oficial (JOHNSON, 1982), mas sem apontar para uma teleologia histórica (XAVIER, 1993). Se na primeira fase do Cinema Novo, os filmes encampam o projeto revolucionário cujo o fim é o comunismo, a segunda e terceira fase irão questionar e refletir sobre os descaminhos da utopia brasileira.

Desse modo, desde os créditos do filme observa-se o uso do discurso da ditadura militar, com a marcha *Desfiles aos heróis do Brasil* sobre um fundo verde e, logo em seguida, a cena grotesca do nascimento do “herói de nossa gente”. É nesse jogo de inversão crítica entre oficial/subversivo, erudito/popular que se compreende a composição da personagem pelo filme e o uso que o diretor faz da *persona* de Grande Otelo. Assim, o livro serve como mote do roteiro, mas Joaquim Pedro o recorta por meio de uma seleção estratégica, com o intuito de dramatizar e exagerar o sentido do clássico modernista, reatualizado no período de recrudescimento dos anos de chumbo. Tal como no livro, o filme é composto por uma série de obstáculos que Macunaíma enfrenta por meio da fuga, do medo, da fraqueza e da preguiça. Contudo, se na obra de Mario o herói tem o poder mágico de transformar a cidade em bicho preguiça, o longa-metragem retira qualquer recurso extraordinário de Macunaíma; alternativamente, o universo maravilhoso intervém independentemente de sua vontade: “suas vitórias são produzidas pela força exclusiva da sua sagacidade e do acaso, tal como é próprio do malandro” (XAVIER, 1993 p. 142). Ao destituir a personagem de poderes sobrenaturais, Joaquim Pedro de Andrade aproxima Macunaíma ao universo imanente do homem brasileiro comum. Este recurso também encontra vazão nos movimentos de uma câmera que privilegia planos abertos e médios e evita os closes: “Macunaíma é um filme que não tem close, para evitar a individuação dos problemas, para levar aquilo a qualquer brasileiro que pudesse passar por uma situação daquelas” (ANDRADE, J.P., 1976).

A imanência pontua a própria jornada do herói, extrapolando sua característica errante: a ida para a cidade não é mais uma saga em busca do muiiraquitã – que só aparece no contexto urbano, *a posteriori*; agora, os três irmãos deixam a aldeia após a morte da mãe e chegam à metrópole em meio aos retirantes num “pau de arara”. Acena-se assim para uma justificativa de cunho “sociológico”, de acordo com Xavier (1993), em que os irmãos estão condenados a seguir o caminho dos migrantes e a “linda” Iriqui vai trabalhar na “casa de moças”. Macunaíma toma conhecimento da muiiraquitã na cidade, quando conhece Ci. A personagem que no livro é descrita como a “mãe do Mato”, no filme é uma guerrilheira “papo firme”. Com Ci, a preocupação de

Macunaíma é sua satisfação carnal imediata. O herói passa o tempo todo alheio às atividades da esposa, que o filme também não detalha. Se no romance, Ci sobe ao céu, na película sua morte e a do filho não encontram a transcendência³⁸⁴. Conforme interpreta Johnson (1982), Ci, personagem mais ativa do filme, é devorada pela indústria cultural, transforma-se em pôster de parede e em canção da jovem guarda antes de sua destruição.

Ci era detentora do muiraquitã. Após a morte dela, esse objeto é encontrado dentro de um baiacu pelo industrial Venceslau Pietro Pietra. Ao conhecer o paradeiro do muiraquitã, Macunaíma e seus irmãos tentam recuperá-lo. Eles espiam a casa do gigante, vão para a “macumba” e o herói se traveste de mulher francesa. No filme, o transformismo retoma novamente o diálogo com a chanchada. Mas enquanto os musicais carnavalescos potencializam a caracterização ambígua do humorista por meio desse recurso, fazendo-o cruzar categorias sociais, Macunaíma confirma a metáfora da antropofagia: de início, o gigante se assusta ao saber que, no fundo, a francesa é um homem, mas logo reconsidera: “eu não tenho preconceito, volte aqui!”. A predação arrivista do outro, que se intensifica na cidade, é o gigante que devora de tudo, inclusive as próprias filhas e esposas. O paroxismo chega por fim ao próprio Macunaíma, que apela para a autofagia quando quebra seus testículos para comer.

A missão do herói de nossa gente na selva de concreto termina na grande feijoada de Vescelau que, na roleta, sorteia os convidados que serão devorados. Trata-se de uma metáfora da roda viva e do sobe-e-desce da bolsa de valores, onde o caçador de hoje será a presa de amanhã. Num lance de sorte, Macunaíma consegue derrubar o gigante em seu enorme caldeirão (uma piscina), fazendo uso de um arco e flecha. Ele então pega o muiraquitã e, na cena seguinte, retorna para casa cheio de bens de consumo da cidade grande, alusivos à modernização conservadora: uma televisão, um ventilador, uma geladeira e o símbolo controverso da tropicália, a guitarra.

De volta ao Uraricoera, onde não há eletricidade, os eletrodomésticos não têm função nenhuma. Macunaíma, apesar da jornada na metrópole, não amadurece. Continua a agir como sempre fizera. Seus irmãos, cansados de levar cabeçadas, o deixam só, até ser devorado por Uiará. No final do filme, Macunaíma não se metamorfoseia em Ursa Maior como no livro. Desse modo, Joaquim Pedro radicaliza uma certa melancolia presente no romance de Mário de Andrade, conferindo voltagem

³⁸⁴ No livro, o filho se transforma em guaraná. “Com as frutinhas piladas dessa planta é que a gente cura muita doença e se refresca durante os calories de Vei, a Sol” (ANDRADE, M., 1973 [1928], p.32).

pessimista à reflexão sobre os descaminhos do Brasil nos anos 60. Conforme analisa Ismail Xavier:

O gesto final de Joaquim Pedro nos obriga a pensar a complementaridade entre o ‘herói da nossa gente’, símbolo da ordem e da disciplina. Diante das ambivalências da figura do malandro, herói individualista, o filme tem uma postura, de início, simpática ao seu aspecto anarquista em oposição à ordem; depois, passa ao diagnóstico de suas limitações e termina por sugerir a sua função conservadora: a malandragem, afinal, é um traço da ordem instituída. Não por acaso, o filme acentua o pior aspecto da recusa ao trabalho e do infantilismo de Macunaíma: o lado de não solidariedade aos iguais, da não colaboração com a comunidade de origem, recusa do espírito coletivo. A preguiça do herói, ao final, não o põe em confronto com um poder estranho, fato que poderia legitimá-la nos moldes do gesto histórico da cultura indígena diante do branco colonizador. (1993, p.155).

Segundo o crítico há destarte um questionamento ácido de Joaquim Pedro à figura do malandro, tão exaltada nas interpretações de Oscarito e Grande Otelo na chanchada:

Dialogando com a chanchada, Macunaíma se vale do potencial de comunicação do gênero mas declara a morte simbólica, o esgotamento, de sua figura central: o malandro, o herói do ‘folclore’ urbano (da chanchada teatral e cinematográfica, da cultura do rádio, do anedotário popular). (idem, ibidem, p.154).

Otelo surge no filme tanto como um chamariz de público – “Grande Otelo é Macunaíma” (grifo do autor), diz o cartaz da fita –, quanto veículo para a crítica ao populismo no cinema. Macunaíma é uma versão exagerada da *persona* de moleque malandro do ator, que no papel chega aos limites do grotesco como catalizador do riso. Levando ao extremo o jogo com movimentos corporais do baixo ventre, ele deixa de ser o adulto que age como menino das chanchadas para incorporar o bebê e criança chorona que, inversamente, tem desejos de adulto. É Grande Otelo o ator que permite, num primeiro momento, uma relação cômica entre diretor e espectador. No desenlace da trama, a simpatia de Macunaíma negro/Otelo é substituída pela acidez de Macunaíma branco/Paulo José. Convém lembrar no entanto que a interpretação humorística do primeiro ator é tão marcante que legou uma memória cômica do filme, a despeito do objetivo crítico do diretor.

Através do exagero da representação desmesurada e grotesca, Joaquim Pedro de Andrade busca questionar o estereótipo do negro na chanchada, revelando o quão irreal era o retrato destes musicais. A intenção se torna explícita em trechos de antirracismo mais evidente no filme. Um exemplo é a cena em que Macunaíma rouba o lugar de um

orador, que discursava em cima de uma estátua, e o critica por ser “mulato, da maior mulataria”. Jiguê então fala: “foi só virar branco para virar racista, né?!”. Joaquim Pedro recupera a paródia feita pelo livro sobre o mito das três raças fundadoras do Brasil, mas o filme a subverte, mostrando que o processo de branqueamento da personagem potencializa o racismo. Em outra sequência, Maanape argumenta com Jiguê, dizendo que eles só foram presos porque o irmão fugiu da polícia: “branco quando corre é campeão, agora preto é ladrão. Você foi corrê, apanhou do povo e ainda passou a noite na cadeia, bem feito!”. O uso de uma anedota conhecida, nesta cena, buscava escancarar a discriminação racial. Em ambas as sequências citadas, o diretor questiona o discurso oficial da democracia racial, que grassava nos tempos de ditadura militar.

Como observa Stam, a cena do embranquecimento de Macunaíma no filme é acompanhada pela música *By the waterfall*, que compunha o principal número musical de *Footlight Parade* (1933), dirigido Lloyd Bacon. No longa norte-americano, essa sequência é imaginada pelo personagem loiro James Cagney, depois de uma cena em que ele vê crianças negras tomando banho de esguicho de policiais, numa espécie de brincadeira³⁸⁵, e diz: “Look at that. That’s what that Wood Nymph [nome da peça] needs. A mountain waterfall splashing on beautiful white bodies!”. De acordo com Stam, a sequência é extremamente sugestiva quanto a “um jogo complexo entre negro e branco”, assim como a relação criada por Joaquim Pedro entre comédia musical hollywoodiana e chanchadas (2008, p. 349). Diga-se passagem, Grande Otelo sabia de cor a trilha sonora do filme americano, que aprendeu cantar na Rádio Educadora e apresentava no teatro de revista na década de 1930. Penso que Joaquim Pedro aproxima Brasil e Estados Unidos, tanto em sua produção cinematográfica, quanto no racismo de ambos os países que, afinal, aderem ao ideal da branquitude, exaltando os corpos brancos.

O racismo e o arrivismo de Macunaíma, mais do que lastros da dimensão psíquica individual, ganham no filme a conotação de diagnóstico geral do povo brasileiro, seja pelos enquadramentos da câmera, seja pela circularidade entre os atores e personagens: Paulo José interpreta a mãe de Macunaíma negro (Grande Otelo), depois se transforma no herói branco; Grande Otelo se metamorfoseia em seu filho com Ci. Macunaíma branco rejeita o filho negro, tal como fora rejeitado pela mãe. Constrói-se dessa forma

³⁸⁵ É preciso reforçar que o número musical, seguindo a regra da segregação na forma, tem apenas personagens brancas, e começa depois da imagem das crianças negras.

um volteio inconcluso, em que os preconceitos de uma geração se transmutam na próxima e assim por diante.

A visão pessimista da malandragem agrada alguns espectadores, como Claude Lévi-Strauss, que assistiu ao filme em sessão dedicada aos intelectuais em Paris, no ano de 1969. O antropólogo considerou Macunaíma “rico e exato” na revelação do Brasil, conforme narra Paulo José (*O Globo*, 3/11/1969). Mas de acordo com a rememoração de Joaquim Pedro, a perspectiva do filme nem sempre agradou: “Cheguei a receber reprimendas violentas, como a de Gilda de Mello e Souza, a propósito de *Macunaíma*. Chegou-se a dizer que eu ‘saltava sobre o dorso do autor indefeso’” (1996, p. 98). Joaquim Pedro não fornece mais informações sobre a crítica da filósofa. Dez anos depois, Gilda de Mello e Souza publica sua interpretação clássica do romance *Macunaíma, O Tupi e o Alaúde*. O ensaio não menciona o filme e tem como alvo as interpretações de Florestan Fernandes e Haroldo de Campos³⁸⁶ para o livro de Mário de Andrade. Ainda assim, é possível estabelecer um diálogo entre as visões da autora e Joaquim Pedro. No decorrer do ensaio, ela cita outros personagens do cinema, como Chaplin, Buster Keaton e Cantinflas, como exemplos próximos do “herói de nossa gente” e, no final, conclui:

Macunaíma foi tomado – e continua sendo até hoje – como um livro afirmativo, antropofágico, isto é, como a devoração acrítica dos valores europeus pela vitalidade da cultura brasileira. A leitura que propus se afasta dessa interpretação triunfal e retorna a indicação pessimista de Mário de Andrade, de que a obra é ambivalente e indeterminada, sendo antes o campo aberto e nevoento de um debate, que o marco definitivo de uma certeza” (1979, p.97).

Gilda critica a leitura de que o livro seria uma defesa da antropofagia, ou seja, aquela que corresponde exatamente à perspectiva explicitada por Joaquim Pedro de Andrade. Se ambos discordam com relação a esse ponto, no entanto compartilham uma visão pessimista sobre o livro: Gilda de maneira indicativa, aberta e indeterminada, Joaquim de forma afirmativa, mas sem o elogio triunfal da “vitalidade brasileira”. Afinal, como argumenta Ismail Xavier (1993), o filme marca uma ruptura com a teleologia da história.

³⁸⁶ Gilda Mello e Souza defende a tese de que “Mário de Andrade não utilizou processos literários correntes, mas transpôs duas formas básicas da música ocidental, comuns tanto à música erudita quanto à criação popular: a que se baseia no princípio rapsódico da *suíte* [...] e a que se baseia no princípio da *variação*” (1979, p.12).

Mais do que entrar nos pormenores do debate, minha intenção é observar como no fim dos anos 1960 e na década de 1970 a figura do malandro vira pauta no cinema, teatro e pensamento social no Brasil. Dois anos depois do lançamento do filme de Joaquim Pedro, Antonio Candido publica o artigo *Dialética da malandragem*, clássico em que comenta a importância especial do malandro para a sociedade brasileira em períodos de modernização conservadora³⁸⁷. O malandro seria, na visão de Candido, “uma das grandes opções da história contemporânea”, como interpreta Schwarz no ensaio *Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”* (2002, p. 151). A *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, também se insere no debate. Encenada dez anos depois do filme *Macunaíma*, a peça anuncia o fim do malandro da Lapa e sua transmutação em colarinho branco no Congresso Nacional, aproximando-se por outras vias da interpretação de Joaquim Pedro.

Não me parece exagerado, portanto, pensar que o filme é o marco inaugural da terceira fase do Cinema Novo, que busca uma comunicação com o grande público por meio de códigos cinematográficos mais convencionais e pela incorporação de Grande Otelo ao elenco, mas também de uma leitura renovada sobre a malandragem, que terá profícuos e complexos desdobramentos posteriores. Como mencionado na introdução, Grande Otelo passa a nutrir uma identificação especial com Macunaíma, a ponto de aventar a hipótese de que Mário de Andrade pudesse ter encontrado inspiração em suas atuações na Companhia Negra de Revistas para criar o personagem. É provável que o escritor modernista tenha assistido às peças do grupo, mas pouco plausível que ele tenha se inspirado em Otelo – afinal, o ator ainda não encarnava a figura do malandro naquele período. De toda sorte, o devaneio em forma de arco une o passado ao presente; compõe um ritornelo que sinaliza a persistência de determinadas questões no campo cultural brasileiro, no correr de várias décadas: o malandro encontra em Otelo sua tradução cinematográfica mais acabada.

³⁸⁷ Conforme Antonio Candido a a comicidade de Macunaíma “foge às esferas sancionadas da norma burguesa e vai encontrar a irreverência e a amoralidade das expressões populares. [...] até alcançar as suas expressões máximas, com *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*. Ela amaina as quinas e dá lugar a toda a sorte de acomodações (ou negações), que por vezes nos fazem parecer inferiores ante uma visão estupidamente nutrida de valores puritanos, como a das sociedades capitalistas; mas que facilitará a nossa inserção num mundo eventualmente aberto” (CANDIDO 1993, p.53). Gilda assistiu ao filme e é bem provável que Antonio Candido também o tenha visto. Ele não cita a adaptação de Joaquim Pedro de Andrade, mas penso que há um diálogo implícito entre o crítico literário e o diretor. Vale lembrar que o montador do filme, Eduardo Escorel, é seu genro. De toda sorte, o que chama a atenção no episódio é a reabertura do debate sobre a figura do malandro, que ganha espaço entre o fim dos anos 1960 e os anos 1980 como fator que possibilita pensar os impasses do Brasil.

Macunaíma rendeu-lhe três prêmios de melhor ator, em 1969. Otelo angariou o troféu no Festival de Brasília; a Coruja de Ouro oferecida pelo Instituto Nacional de Cinema; e o Prêmio Air France, além da aclamação no Festival de Veneza. O ator consegue a partir de então a legitimidade em meio ao círculo dos cinemanovistas e também 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 sua inserção em outras produções de Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Luís Sérgio Person, Rogério Sganzerla, Hector Babenco, Júlio Bressane e do alemão Werner Herzog. Os personagens cômicos e dramáticos, realistas e grotescos ganham novos sentidos conforme os projetos de cada autor, variando a gama de representações do negro.

Antes de ser incorporado pelo Cinema Marginal, Grande Otelo participará de *Os Herdeiros*, de Cacá Diegues, onde sua presença faz ressoar a chanchada e o Estado Novo, o ator interpreta um queremista, cujo bordão é:

Quem pode esquecer Getúlio Vargas, o herói da Revolução de 30? Getúlio Vargas, o homem que deu condições ao Brasil para possuir uma siderurgia, que deu condições ao Brasil para construir Brasília. Getúlio Vargas você que foi o pai dos pobres não pode nunca ser esquecido nesse país porque mora no coração de todos os brasileiros.

Tal como *Macunaíma*, Grande Otelo interpreta um passado ainda presente nos tempos de ditadura, mas que os cinemanovistas buscam criticar com certa mensagem pedagógica. Leitura diversa de Grande Otelo fará o Cinema Marginal.

Grande Otelo no Cinema Marginal:

O marco fundador do assim chamado Cinema Marginal é o filme *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, que inaugura um diálogo tenso e antropofágico com *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, e com o grupo do Cinema Novo. O Cinema Marginal não se constitui, conforme Fernão Ramos (1987), um grupo concreto, assumido enquanto tal. O que existiu foi uma nova geração de cineastas, como Sganzerla (1946-2004), Júlio Bressane (1946), Andrea Tonacci (1944) e Carlos Reichenbach (1945-2012), entre outros, unidos por um estilo conhecido como estética do lixo, que agrega elementos da *Estética da Fome*, de Glauber Rocha, mas incorpora elementos refratários ao Cinema Novo, como o filme B hollywoodiano, o

erotismo da Boca do Lixo, o herói cafajeste, o cinema japonês e uma posição política anárquica de avacalho, mais do que de esquerda comunista³⁸⁸. O próprio termo “marginal” jamais foi empregado por essa geração, assim como *udigrudi* corruptela da palavra *underground*, empregada por Glauber para rotular esses cineastas (2003b). O mais apropriado, conforme Ismail Xavier, é o termo “Cinema de Invenção”, definição criada por Jairo Ferreira, que foi próximo a Sganzerla e Reichenbach (XAVIER, 2010).

Em termos de morfologia social, esses jovens cineastas são provenientes da classe média³⁸⁹. Aqueles que se formam em São Paulo, como Sganzerla, Tonacci e Reichenbach, têm a experiência de cinefilia da Cinemateca Brasileira, das salas de cinema japonês no bairro da Liberdade, da Boca do Lixo e da Escola de Cinema São Luís, onde lecionavam Paulo Emílio Salles Gomes, Roberto Santos, Luís Person, Anatol Rosenfeld, Vilém Flusser e Jean-Claude Bernardet, entre outros³⁹⁰. Entre 1970 e 1972, Sganzerla, Bressane e Helena Ignez produzem filmes conjuntos em produtora própria, a BELAIR, ganhando uma identidade que marcaria o Cinema de Invenção: “tomadas rápidas com equipe técnica reduzida, custos baixíssimos de produção e um vínculo não premente de exibição” (RAMOS e MIRANDA, 1997, p.69). A maioria dos filmes produzidos pela BELAIR e depois não entra no grande circuito de exibição, mas é assistida pelo público de festivais e mostras de cinema. Os filmes de Bressane e Sganzerla são financiados com economias próprias e pelo retorno dos filmes anteriores³⁹¹.

Apesar dos ataques mútuos entre os cineastas do Cinema Novo e do Cinema Marginal, tal diálogo tenso, que busca clivar posições no campo cinematográfico brasileiro, é também composto por aproximações. Júlio Bressane trabalhou com Walter Lima Jr. em *Menino do Engenho* e *Brasil, ano 2000* e foi bem próximo de Glauber e Eduardo Escorel antes de romper com o grupo. Do mesmo modo, Sganzerla foi um

³⁸⁸ A frase proferida nas sequências finais de *O bandido da luz vermelha* é reveladora dessa posição: “quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha e se esculhamba”.

³⁸⁹ Júlio Bressane era filho de general e o pai de Reichenbach era empresário gráfico. Não encontrei informações sobre a profissão dos pais de Sganzerla e Tonacci, mas o primeiro dizia ser de classe média e o segundo era um italiano radicado no Brasil, que na juventude ganhou do pai uma filmadora, um equipamento para poucos naquela época. Ambos estudaram no Mackenzie, o primeiro Direito e Administração, e o segundo Arquitetura. Sganzerla não estudou na escola de Cinema São Luís. Veio de Santa Catarina e, em São Paulo, foi amparado por Décio de Almeida Prado, na época diretor do Suplemento Literário do Estadão, que o contratou para ser crítico de cinema.

³⁹⁰ Dossiê João Callegaro in: *Revista Zingu*, Edição 35 (setembro de 2009) <http://www.revistazingu.blogspot.com.br/2009/09/djc-entrevista1.html>

³⁹¹ Sganzerla ganhou cerca de 100 milhões com *O bandido da luz vermelha* e retorno equivalente com *A mulher de todos*. Também trabalhava como crítico, primeiro no *Estado de S. Paulo* e depois na *Folha de São Paulo*. Helena Ignez era proveniente da elite baiana (MOTTA 2011) e, antes de se casar com este diretor, fora casada com Glauber Rocha.

crítico defensor do Cinema Novo e dialogou tête-à-tête com Glauber, mesmo após contrapor-se à geração anterior. O último diretor, vale pontuar, termina a carreira com filmes mais marginais do que os demais cinemanovistas, como *Câncer* e *Idade da Terra*, como alguns críticos e o próprio Bressane e Sganzerla reconhecem (RAMOS, 1987 e XAVIER, 1993).

A polêmica se instaura além das concepções políticas e estéticas. É motivada pela recepção fria e silenciosa dos cinemanovistas a *O bandido da luz vermelha* e ganha corpo no decorrer dos anos, com a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) e, posteriormente, da EMBRAFILME, que fomenta a produção cinematográfica no Brasil sob proteção estatal e beneficia mais de perto o grupo do Cinema Novo³⁹². Por conta disso, os cineastas identificados com o Cinema Marginal acusam o Cinema Novo de institucionalizar-se, esquecendo os ideais do início do movimento. Entretanto, é errôneo supor que o Cinema de Invenção seja avesso ao público: o primeiro longa-metragem de Sganzerla é um sucesso de bilheteria, assim como *A mulher de todos* (1969). O cinema da Boca do Lixo se beneficia com a política da EMBRAFILME, assim como cineastas identificados como “marginais”, como Neville d’Almeida, que recebe o apoio dessa empresa para o filme *A dama do loteação* (1978).

³⁹² O INC foi criado em novembro de 1966. Conforme Abreu, esse instituto buscou consolidar um programa político de incentivo a uma produção industrial do cinema brasileiro e regulação profissional da categoria para além ampliação da reserva de mercado e obrigatoriedade de exibição de fitas nacionais (que vinha sendo implementada desde Estado Novo). Em 1969, é criada a EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes S.A.) empresa vinculada ao INC, de economia mista e que tinha como missão: “a distribuição e promoção de filmes brasileiros no exterior; a realização de mostras e a organização da participação de filmes nacionais em festivais internacionais; a difusão do cinema brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, podendo ainda exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas ao objeto principal de sua atividade” (ABREU, 2006, p.18). Em 1970, a EMBRAFILME assume definitivamente o patrocínio de filmes e em 1975, o INC é extinto, transferindo suas atribuições a EMBRAFILME. Conforme Ramos, “o primeiro filme comercializado pela EMBRAFILME foi *São Bernardo* de Leon Hirszman” (RAMOS, 1997, p. 213), cineasta do Cinema Novo. Roberto Farias (1974-1979) foi o segundo diretor da EMBRAFILME, que dialogava tanto com cinemanovistas, quanto com o cinema mais comercial da Herbert Richers. Havia também disputas internas. Luiz Carlos Barreto era o nome mais cotado para a presidência da empresa mas, ao que parece, foi vetado pelos militares. De toda sorte, nesse período a distribuição de filmes pela EMBRAFILME foi dirigida por Gustavo Dahl, “indicado pelo grupo do cinema novo” (idem, ibidem). Em 1980, a EMBRAFILME produziu *Idade da Terra* de Glauber Rocha, que custou “1 milhão dólares, um filme caríssimo para os padrões da época” (idem, ibidem). A EMBRAFILME criou políticas de proteção e fomento que propiciaram um período extremamente produtivo para o cinema brasileiro, de 1972-1982, diversificando o mercado cinematográfico no país (ABREU, 2006). Desde a criação do INC, a obrigatoriedade de exibição de fitas brasileiras aumentou consideravelmente: em 1963 era de 56 dias ao ano; em 1969, 63 dias anuais; em 1971, 84 dias/ano; em 1977 aumenta para 112 dias. Em 1978, outra resolução mostrava o papel de intervenção da EMBRAFILME no mercado em prol do cinema brasileiro: determina a obrigatoriedade do filme brasileiro continuar a exibição na semana subsequente, “caso o seu faturamento seja igual ou superior à média semanal de faturamento da sala que está sendo exibido” (idem, ibidem, p. 20). A EMBRAFILME foi extinta durante o governo Collor.

Uma diferença fundamental de Sganzerla em relação a Joaquim Pedro de Andrade é que o primeiro não faz concessão aos códigos cinematográficos vigentes, mais palatáveis ao público, e mantém uma linha experimental em seus filmes, ao passo que o segundo busca unir cinema autoral com construção narrativa mais compreensível do espectador³⁹³. Além disso, Joaquim Pedro se coloca na posição de cineasta capaz de conscientizar o público, ao passo que Sganzerla assume uma posição mais niilista. Essas constituem diferenças importantes para a compreensão do lugar de Grande Otelo na cinematografia de cada um.

Segundo Ismail Xavier, *Macunaíma* perfaz, na alusão à um todo exterior ao filme, uma alegoria de Brasil que encontra ressonância numa teleologia narrativa, em que as sequências se somam numa sucessão temporal cumulativa rumo ao final, que rompe com a teleologia da história. O filme de Joaquim Pedro entra para o rol das produções “que mantêm o fundo pedagógico e procuram (não sem problemas) o desenlace que define uma moral conclusiva no tocante à identidade nacional e suas relações com a modernização conservadora” (XAVIER, 1993, p. 13). Esta é, segundo Xavier, uma das formas encontradas pelo cinema nacional para responder à crise da revolução brasileira, diante do golpe de 1964 e o recrudescimento com AI-5. A outra será dada pelo filme *O bandido da luz vermelha*, encontrando continuidade nos demais filmes do Cinema de Invenção que, conforme Xavier,

[...] traz a marca da ruptura e assinala uma antiteleologia que impregna o próprio estilo da representação, definindo um cinema mais enigmático, afinado ao alegorismo moderno e sua recusa de síntese. Há então um questionamento do próprio solo do processo narrativo e seu esquema começo-meio-fim. A antiteleologia se internaliza, torna-se princípio formal. [...] onde experiências de transgressão são focalizadas dentro de nova perspectiva: aqui, a dominante política do período se desdobra num cinema experimental em conflito com os parâmetros do mercado” (1993, p.14).

³⁹³ Baseio-me nos três modelos de cineastas da moderna cinematografia brasileira, definidos por Ismail Xavier: 1. “Cineastas que assumem: ‘filmarei a meu modo, definirei minha poética’, e seu estilo entra em forte conflito com as convenções”, por exemplo, “Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Andréa Tonnacci [...]”; 2. “Cineastas que se inserem nos códigos de comunicação já consolidados e fazem cinema nos padrões de linguagem assimilados pelo grande público. Cito Anselmo Duarte, Roberto Farias, Domingos de Oliveira e Hector Babenco”. 3. “Cineastas que buscam variados compromissos entre os imperativos da expressão pessoal e os códigos vigentes, a indagação mais complexa e a comunicação mais imediata. Cito Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro, Arnaldo Jabor, Leon Hirszman, Carlos Diegues [...], realizadores que, em diferentes filmes, apresentam dosagens variadas entre uma legibilidade maior e o risco da invenção” (2011 p.55). Os modelos definidos por Xavier permitem identificar elementos que posicionam os cineastas no campo cinematográfico, nas décadas de 1960 e 1970, entre experimentais, comerciais e os que ficam no meio termo. Sganzerla e Bressane, por exemplo, criticam Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Glauber Rocha, mas só o último é merecedor de algum reconhecimento dos primeiros, porque seus filmes estiveram mais próximos à linguagem experimental.

A ideia de uma teleologia incrustada na forma do Cinema Novo tem desdobramentos conclusivos e pedagógicos, pois informa e hierarquiza o uso do grotesco, do *kistch* e de uma certa estética da indústria cultural nos filmes. Em contraposição, o Cinema Marginal propõe uma antiteleologia narrativa e histórica, inverte essa escala de valores ou planifica toda sorte de recursos estéticos, de forma a retratar visões de um Brasil subdesenvolvido. Essa diferença permite compreender as diferenças na apropriação do *kitsch* em *Terra em transe*, *Macunaíma*, e *O bandido da luz vermelha*. Segundo Ismail Xavier:

O *kitsch* é como uma ‘segunda natureza’ presente na condição periférica [para Sganzerla]; é traço do ser nacional que se observa com humor sem a simbólica do Mal própria a *Terra em transe* e seu confronto de caminhos, valores. Para Glauber, o *kitsch* é a manifestação visível do sinistro; é o desfile das máscaras demoníacas do poder que se repõe como o Mal na história da América Latina, dado grotesco desconfortável cuja presença ostensiva causa estranhamento, mal-estar, não o riso. Ele traz as figuras do pesadelo da derrota, é produto da política, e não pode ser assimilado com aquele mesmo tom de auto-gozação com que Sganzerla aponta sua onipresença como fisionomia própria da ‘miséria brasileira’” (1993, p. 112).

É na sugestão do *kitsch*, do grotesco e do pop “como segunda natureza presente na condição periférica” que é possível compreender o papel de Grande Otelo e da chanchada no Cinema Marginal. Não há, nesse “movimento”, uma afirmação do burlesco para uma recusa final como em *Macunaíma*, pelo contrário o pastiche é visto como único meio de existência de um cinema brasileiro. Para além disso, a antiteleologia histórica e narrativa propõe a construção de personagens inacessíveis em sua completude e uma performance do ator que borra os limites entre ficção e realidade.

Grande Otelo participa de quatro filmes de Júlio Bressane: *A família do Barulho*, de 1970; *O rei do baralho*, de 1974; *Agonia*, de 1976; e o curta *A viola chinesa: meu encontro com cinema brasileiro*, de 1975. De Rogério Sganzerla, ele faz parte do elenco de dois dos quatro filmes em que o cineasta dialoga de perto com Orson Welles: *Nem tudo é verdade* (1986) e *A linguagem de Orson Welles* (1991)³⁹⁴. Em *Tudo é Brasil* (1998) e *O Signo do caos* (2003), Grande Otelo aparece em imagens de arquivo.

As mudanças da *persona* de Grande Otelo pelas lentes desses cineastas são merecedoras de maior atenção, sobretudo em *O rei do baralho* e *Nem tudo é verdade*, pois em ambos os filmes o ator tem papel protagonista. Nos dois filmes, Otelo não

³⁹⁴ Para uma análise mais detida sobre a figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla, ver (BERNARDET, 1991 e PAIVA, 2005).

explora apenas *persona* de moleque malandro, mas interpreta a si mesmo como testemunha histórica do cinema brasileiro, por exemplo, da chanchada, do realismo carioca e de *It's all true*.

A “antiteleologia” (XAVIER, 1993) como princípio formal atravessa *O rei do baralho*³⁹⁵, de modo que não há sucessão causal ou cronológica no filme e que tampouco as personagens se articulam em função da história (RAMOS, 1995). Tal como um jogo de baralho, cabe ao espectador montar a sua própria trama a partir das cartas, que estão à disposição, ou por meio daquilo que Décio Pignatari interpreta como

situações (signos) já cinematizadas, principalmente no cinema brasileiro: o barzinho no hotel ‘chic’ dos anos 30 e 40; o lampião no canto do muro, a vedeta com o corte na saia, o cigarro; a vedeta em negligé no apartamento kitsch ou posando contra um fundo de estrelas e meia-lua de papel prateado; o malandro e as ‘boas’ no convés do navio; a turma do carteado no quarto ‘realista’ americano com rádio console e a vista da cidade iluminada (pintada) à janela; todas as situações das inarradas tramas possíveis entre malandro e vedeta. Ao fim, uma panorâmica vai mostrando todos os lugares, contíguos, montados num espaço exíguo dos velhos estúdios da Cinédia (PIGNATARI, 1995, p.47-48).

Há ainda o plano aberto do mar, logo no início do filme, uma imagem cara ao Cinema Novo, bem como as dunas, rochas, transatlânticos, uma vedete loira e Grande Otelo. Como atenta Cláudio Costa, a composição é mínima: “Do transatlântico, ficou apenas a janelinha redonda, do bar apenas o balcão e as estrelas de papel recortadas e coladas na parede” (COSTA, C., 2000, p.128). Em meio ao arranjo minimalista de objetos e situações, há um movimento nostálgico, que apenas sugere reflexões e possibilidades de contar novas histórias por meio do embaralhamento dos tempos/signos. No termos de Xavier, nessa disposição há um sentido de “impossibilidade de retorno” do passado, em sua dimensão específica:

A metachanchada de Bressane trabalha, neste aspecto, a impossibilidade de um retorno. Grande Otelo no automóvel de luxo da década de 50, Wilson Grey solitário, dançando no estúdio vazio que, pela primeira vez, é visualizado na sua íntegra de modo a evidenciar a disposição de seus fragmentos, nos trazem a consciência de uma separação radical frente a tal universo. Não surpreende que sua evocação seja rarefeita, minimal, apoiada em resíduos emblemáticos, porque o todo, recuado no tempo, é irrecuperável na sua peculiar espessura (XAVIER, 1979, p. 60).

O tempo passado que não retorna surge de forma evidente logo no início do filme, quando Otelo adianta o relógio, com uma série de voltas na engrenagem que

³⁹⁵ Filme disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=mkzQ7bCXfKU>>

movimenta os ponteiros. Ao compor de maneira diminuta, com poucos objetos em cena, um grupo de poucos atores³⁹⁶ e diálogos econômicos, Bressane joga com os significados que cada artefato e ator ganharam no decorrer da história do cinema, mas os retira do todo, brincando com seus sentidos fugazes. Além de *Grande Otelo* e da *Vedete*, a presença de Wilson Grey³⁹⁷, ator de *Carnaval Atlântida* e outras chanchadas, é estratégica desse traço reduzido, de pontas e sobras. Esses intérpretes são inicialmente apresentados em planos médios, no início do filme, para no fim serem mostrados num fundo vazio, em planos abertos que revelam as antigas instalações da Cinédia.

É digno de nota que *Otelo* forme par com a vedete loira e alta Marta Anderson, cuja personagem chama Dalila, em citação à chanchada *Nem sansão, nem Dalila* (1954), de Carlos Manga. O diálogo entre os dois move-se por trocadilhos em referência ao humor desse gênero cinematográfico. No entanto, Bressane inverte a composição dos casais do musical carnavalesco – branco/branca e negro/negra –, formalizando a união negro/branca, negro/loira, baixo/alta. Nessa conversão, a regra vigente no filme do passado é, portanto, transgredida.

Entre situações mostradas na fita, repete-se a cena de mãos embaralhando um deck de cartas, como se uma nova rodada estivesse começando. A câmera foca as cartas à mostra e também as escondidas nas mãos dos jogadores. O baralho serve como metáfora do cinema, não apenas porque desvela “sinteticamente o processo de montagem” (PIGNATARI, 1995, p. 48), mas porque todo carteadado trabalha com o visível e o invisível: com os naipes que estão à mesa e as cartas segredadas nas mãos dos jogadores. O cinema, igualmente, brinca com os cortes e recortes que apresenta ao espectador, aquilo que se esconde do público e aquilo que nem as personagens imaginam, constituindo um verdadeiro jogo de expectativas, imaginações e blefes. Não à toa, Hitchcock dizia que apenas o cinema pode realizar o crime perfeito, pois a câmera direciona olhar do espectador e dos personagens de tal maneira, que é impossível ter onisciência sobre a história.

Grande Otelo é o malandro carioca e o rei do baralho, como costuma dizer de si mesmo em diversos momentos do filme. Se o baralho é metáfora do cinema, conclui-se que *Grande Otelo* é rei do cinema. Como interpreta Pignatari: “Há algo aí de uma biografia do cinema brasileiro na figura de *Grande Otelo*, embora menos aludem a

³⁹⁶ *Grande Otelo*, Marta Anderson, Wilson Grey, Fininho, Chuê Filho e Elisa.

³⁹⁷ Ator branco secundário da *Atlântida*, participou de *Amei um bicheiro* e *Carnaval Atlântida*. Retorna ao cinema na época da terceira fase do Cinema Novo, do Cinema Marginal e da pornochanchada.

figuras do que a situações, das quais se mostram apenas as pontas: quem conhece a história do cinema brasileiro pode armar uma estória”(idem, ibidem, p. 48).

Mas isso não é tudo. Os personagens são compostos mais pelos signos, que os atores carregam do que pelas ações: Grande Otelo e Wilson Grey imprimem ao filme suas *personas* construídas em filmes passados e Marta Anderson seu vestuário de vedete. Em *O rei do baralho*, Grande Otelo e Wilson Grey interpretam malandros carteadores e Marta Andersen, a vedete. Não obstante, como analisa Cláudio Costa, eles não constituem “tipos” e nem “topos”:

Os personagens do filme de Bressane não servem ao espectador nem como tipo (modelo intelectual ou comportamental) nem como *topos* (modelo mínimo padronizado) porque eles não fornecem nenhum todo que possa servir de modelo prático. Não são portanto nem tipos nem *topos*, mas traços mínimos de um brilho que se desvanece.

Assim, tais personagens jamais sintetizam um padrão de conduta moral que os aproxime do estereótipo, pois os elementos fornecidos pelo longa não se inscrevem num sistema de classificação que os hierarquiza em termos de uma escala de valores, entre bem e mal, radical e conservador, popular e erudito, negro e branco. Pelo contrário, o sentido dos personagens é fugidio, como os feixes de luz que permitem tanto sua visibilidade, quanto invisibilidade a cada enquadramento. Afinal, o “cinema é a música da luz”, conforme afirma o próprio Bressane: “o filme é um fotograma transparente, branco, onde a sombra é que organiza a imagem. A sombra é, portanto, música” (BRESSANE, 1995, p.154). Em diversas sequências de *O rei do baralho*, o movimento dos intérpretes é discreto, mas a luz se move de um lado a outro, revelando, por exemplo, transformações ou fantasmagorias da fisionomia plácida de Grande Otelo, que senta compenetrado à mesa de jogo. Quando os atores se movem, a iluminação é estática: são os deslocamentos dos braços, pernas e rostos que põem em funcionamento o jogo de ilusão, desvelam e escondem elementos da cena. A máxima segundo a qual o cinema é a música da luz é levada ao limite nesse filme: há sequências inteiras em que se mostra apenas as sombras dos atores refletidas numa cortina branca. É nesse sentido que, conforme Cláudio Costa, os personagens “não servem de modelo”, mas

produzem modulações, isto é, variações de intensidade na luz, no som, no enquadramento (refiro-me à diferença de altura entre Otelo e Anderson que marca graficamente o quadro). Os personagens produzem modulações sensíveis e não constroem modelos formais ou de conteúdo (COSTA 2000, p.130).

A negação do telos na trama, destarte, percorre a totalidade de *O rei do baralho*. Esta é um enredo sem trama, em que as personagens são apenas modulações (ou sombras), com uma trilha sonora, cujas músicas ora correm em sentido progressivo, ora ao reverso. Tem-se, portanto, uma biografia aberta do cinema brasileiro, retrabalhada a cada lance, após um novo embaralhar de signos. O rei do baralho encarnado por Grande Otelo é o próprio coringa, carta decisiva, capaz de compor com qualquer naipe – e gênero cinematográfico.

Grande Otelo não interpreta uma visão negativa do malandro, como em *Macunaíma*, mas representa os meios de um cinema brasileiro possível. Com Bressane, “o cinema subdesenvolvido começa a pensar por semimagens desenvolvidas” (PIGNATARI, 1995, p.49). Ou ainda, conforme Xavier:

De Júlio Bressane se pode dizer que, das formas de cinema que a tenacidade fez vingar no Brasil, ele tem incorporado todas. Seu tecido de imagem e som se fez polo mediador, lugar de passagem que abriga, sem deter, o fluxo do que se deve fazer memorável. Tal evocação, original pela forma, marca muito bem o descarte de ideais de pureza, de homogeneidade, de evolução da obra por endogenia. Posta em movimento, a incorporação do diverso não envolve apenas a prática do cinema que gera cinema, esta pela qual seus filmes modernos montam um percurso que retoma a chanchada de várias épocas, a vanguarda de Mário Peixoto, os embates com o Cinema Novo (XAVIER, 1995, p. 59).

Vinculado a esta concepção aberta e planificada, Grande Otelo se torna cinema em Júlio Bressane e vice-versa. O cineasta não escala o ator somente como metonímia do negro e do povo brasileiro, mas como metáfora do próprio cinema nacional. Se o processo de construção dos estereótipos raciais assenta-se sobre a onipresença do branco na maioria das categorias, em *Rei do Baralho* Grande Otelo desafia a essa tendência, transformando-se em símbolo do cinema que vingou no Brasil.

Figs. 137 e 138 – Marta Anderson e Grande Otelo, em *Rei do baralho*.

Nem tudo é verdade: “Welles Nô Brasil”: Grande Otelo e o retorno de *It’s all true*

“O que sucedeu em 1564?”, pergunta a *voz over* que imita um locutor de rádio sensacionalista. Outra voz responde, com imitação de rádio-teatro: “Nasceu Shakespeare”. “E em 1570?”, “Shakespeare tinha seis anos”. Essas vozes são acompanhadas de duas imagens: uma de Welles admirando o busto de Shakespeare e outra de Welles fazendo sombra ao mesmo busto do dramaturgo inglês. Em seguida, a próxima sequência que encadeia a montagem mostra páginas de jornal anunciando a morte de Charles Fortes Kane, magnata do filme *Cidadão Kane*. Novamente, entra a segunda voz mencionada, que agora descobrimos ser a voz de Welles, interpretado por Arrigo Barnabé, falando um português de carregado sotaque norte-americano: “Comecei a fazer teatro quando li Shakespeare. O primeiro livro que minha mãe me deu para aprender a ler foi *Sonhos de uma noite de verão* de Shakespeare, eu tinha seis anos. Para mim, ainda hoje, Shakespeare é tudo, os homens, a música, as mulheres, a arquitetura...”. Quando se ouve o trecho “as mulheres, a arquitetura”, surge a imagem da Baía de Guanabara e a música ao fundo ganha arranjo de samba. Surge outra imagem estática: um negro girando o pandeiro e, em seguida, uma foto de Welles no Brasil, ao lado de uma mulher e de um homem de costas. Outra tomada: um letreiro anuncia o título do filme e uma voz extra-diegética diz: “*Jangadeiros is a superwestern of the sea*”.

O minuto inaugural de *Nem tudo é verdade*³⁹⁸ já evidencia as principais pistas por meio das quais Sganzerla retratará Welles e sua aventura brasileira. A menção a Shakespeare é fundamental. Para Sganzerla, o cineasta norte-americano que construiu sua *persona* por meio de citações estratégicas ao dramaturgo inglês está para o cinema, assim como Shakespeare para o teatro³⁹⁹. Ambos inauguram cada um em seu meio de expressão a crise de identidade do sujeito moderno: Hamlet é o personagem que coloca essa questão em pauta de modo mais evidente: “*To be or not to be, that is the question*”. A referência ao dramaturgo inglês é seguida pelas imagens de *Cidadão Kane* – o primeiro longa-metragem de Welles, que introduz a personagem-título através fragmentos e jamais como um todo, uno e individual (XAVIER, 2010). Como define o próprio Sganzerla:

Quem mais ou menos introduziu no cinema o protótipo do herói fechado foi e continua sendo ‘Cidadão Kane’, que no leito de morte pronuncia a palavra inexplicável ‘Rosebud’ (Botão de rosa?); um repórter tenta desvendar o mistério e alcança somente aspectos parciais e contraditórios da personalidade de Charles Foster Kane. A crise interior está ligada à palavra personagem [...]. Kane sofre crises profundas e insondáveis, que o filme não define: sabe-se de sua existência, mas não de sua essência. Segundo o cinema moderno não é possível conhecer todo o interior de um personagem” (SGANZERLA, 2001, p.60).

O dramaturgo inglês ganha outras referências no filme. No começo: um locutor com voz de cine-jornal, cita Welles dizendo: “‘Montarei aqui no Rio um espetáculo para mostrar a minha técnica de experimentação shakespeariana. Cercado por heróis e onda humana’, Orson Welles revela, ‘será... o Hamlet!’”. Novamente no decorrer do longa, Welles/Barnabé refraseia a famosa citação do personagem: “*To see or not to see, that is the question*”.

A montagem entre Shakespeare e Welles, portanto, logo no início de *Nem tudo é verdade*, evidência de antemão que Sganzerla não busca um retrato absoluto da figura do cineasta norte-americano e de seu episódio no Brasil, pois afinal, o jogo de identidades e o próprio cinema lidam com o que é visível e invisível: “ver ou não ver, eis a questão”. O filme, dessa maneira, usa diferentes métodos de montagem, a partir de fragmentos de imagens autônomas, retiradas dos cinejornais do DIP, de *Alô Amigos*, da

³⁹⁸ Filme disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F6tLS5iPto0>>.

³⁹⁹ Baseio-me na seguinte análise entrevista que Sganzerla deu a revista *Contracampo*: “Orson Welles, que para mim talvez é o pai do cinema moderno, porque ele inventou tudo, não somente a montagem mas a multiplicidade, as ações paralelas. Eu acho que ele tem a mesma importância para o cinema, como eu disse ontem na exibição do *Tudo É Brasil*, que o Shakespeare tem para o teatro, do qual nós todos somos admiradores e devedores”. (SGANZERLA apud *Contracampo*, 31/03/2000).

Disney, de arquivos, dos poucos negativos de *It's all true* existentes no Brasil e de filmes de Welles, especialmente *Cidadão Kane* (1941) e *A marca da maldade* (1958), entre outros. Além de fazer uso de fotogramas *ready-made*, Sganzerla também confere pelo menos três vozes diferentes a Welles: a do próprio Welles; a de Arrigo Barnabé, interpretando Welles; as frases do diretor que aparecem em cartelas; e as vozes das personagens que ele interpretou, como Charles Foster Kane, Ronald Adams, da peça radiofônica *The Hitch Hiker* (1941) e o Capitão Hank Quinlan, de *A marca da maldade*. É somente por meio de imagens e vozes mediadas que temos acesso ao episódio de Welles no Brasil, tal como acontece com Charles Foster, o *Cidadão Kane* que só pode ser conhecido através dos depoimentos sobre e objetos sobre ele, mas jamais de forma direta.

Sequência: *Nem tudo é verdade*

Fig. 139 – Welles segura o busto de Shakespeare.

Fig. 140 – Sganzerla intercala aquela imagem com páginas de jornal, anunciando a morte do Cidadão Kane.

Fig. 141 – Combinação clássica, a Baía de Guanabara...

Fig. 142 – ... e o sambista com pandeiro, ao som de samba.

Fig. 143 – O uso de trechos retirados dos cinejornais do DIP como um recurso narrativo.

Fig. 144 – Welles desembarca no Brasil. A imagem também é do DIP.

Fig. 145 – A exaltação a Vargas no cinejornal.

Fig. 146 – O detetive Hank Quinlan, de *A marca da maldade*, pergunta: “Who’s Vargas?”. Welles o interpreta.

Fig. 147 – Arrigo Barnabé no papel de Welles, segura um papagaio.

Fig. 148 – Barnabé novamente, como Welles. Ao fundo, sua secretária, interpretada por Helena Ignez.

Fig. 149 – Grande Otelo dá um depoimento sobre Orson Welles no Brasil.

Fig. 150 – O relato de Otelo é coberto com imagens de arquivo dos cinejornais.

Fig. 151 – Fotograma de Otelo em *It's All True*, com uma expressão bastante diferente do usual.

Fig. 152 – Fotograma de Otelo em *It's All True*, com uma expressão que lhe rendeu sucesso nas chanchadas.

Fig. 153 – Grande Otelo interpreta a si mesmo. No Copacabana Palace, espera Welles/Barnabé.

Fig. 154 – Lettering do filme, similar ao de *O bandido da luz vermelha*.

Igualmente, na atuação dos intérpretes a fragmentação, distanciamento e aproximação do ator e seu personagem marca a performance de *Nem tudo é verdade*. Como analisa Ismail Xavier (2010), tanto Welles, quanto Sganzerla e, respectivamente, seus personagens assumem atitudes de autoironia. Segundo Xavier a autoironia é uma forma de lidar com os preconceitos alheios: parodiam-se os preconceitos dos outros na própria representação de si, com vistas a deslocar e criar ruído na pré-formatação que se

busca impor de fora. É essa autoironia que Arrigo Barnabé incorpora quando interpreta Welles, parodiando todos os prejuízos que a imprensa da época e a RKO impuseram ao cineasta norte-americano: irresponsável, bebedor, gringo deslumbrado, boêmio, guloso, egocêntrico, arrogante, etc. A interpretação de Barnabé é a um só passo cômica e escrachada, irônica e crítica. Há assim um uso reflexivo do preconceito e do estereótipo, que busca desconstruí-los. Do mesmo modo, Helena Ignez incorpora à sua interpretação da secretária brasileira de Welles, a Sra. Matilde, o estereótipo da mulher brasileira sensual e deslumbrada pelos norte-americanos. A atriz também aparece no filme como uma espécie de integrante da equipe de filmagem, entrevistando a Otelo, borrando a fronteira entre equipe de direção e personagem.

A performance de Grande Otelo é igualmente movediça e ganha outro modo de aproximação e distanciamento de seu personagem. O ator aparece em diferentes registros: em fotos das filmagens de Welles, nos cinejornais do DIP, dançando samba na UNE, dando depoimentos e no Copacabana Palace, esperando Welles/Barnabé para irem às filmagens. Há uma montagem entre cenas do passado, com Otelo jovem, e tomadas do presente, com o ator aos 66 anos, de voz desgastada, sulcos no rosto e entradas no cabelo. É no abismo entre o tempo de outrora e o momento coevo, que reside o distanciamento brechtiniano do filme: Otelo interpreta a si mesmo, como uma personagem do passado, ou seja ele em 1942. É por ter vivenciado o episódio que se aproxima da personagem. Quando atua sua voz embarga, a musculatura contrai o rosto numa expressão saudosa, a fala é entrecortada por pausas de um passado que continua vivo em seu corpo mediando a sua performance presente. A memória invade a interpretação de Grande Otelo cadenciando cada um dos seus movimentos. A sequência do Copacabana Palace mostra essa fusão. A secretária de Welles vai para o pátio do Hotel e diz para Otelo:

Secretária de Welles: Mister Welles ainda está em jejum.

Otelo: mas essa hora ainda não comeu nada? Eu também não comi nada. Eu vim aqui pra encontrar ele para ir no local de filmagens. Acho que é em Quintino, no bairro de Quintino. Olha o negócio comigo foi o seguinte: eu ia saindo da Urca passei pela porta da frente e aí o Zacarias Iaconélis, aquele que foi professor da Carmen Miranda nos Estados Unidos, me chamou e apresentou ao... era meio gordo e tal [imita Orson Welles], mas com uma cara de criança. E disse para mim, olha esse é o gênio do século: Orson Welles. Eu olhei para ele [olha para o lado e arregala os olhos] e fiz “Alô” (acena a mão e move as pupilas da esquerda para direita) e ele fez “Alô”. Eu fui me embora. Muito bem, mas a Urca tinha cedido para ele todos os artistas que trabalhavam lá, inclusive a Linda Batista, o Trio de Ouro com Herivelto Martins [corte para fotos de Linda Batista, Herivelto e Otelo] e mandou todo mundo para o bairro de Quintino. Mas, quando chegou lá, ele olhou, olhou e

disse: “cadê aquele negrinho que me fez “Alô” [imagem de Otelo dançando na UNE]. A turma se tocou e mandou me chamar e eu vim para aqui para ir para lá com ele para Quintino. É isso aí meu caro, hehehe.

A fala de Grande Otelo é uma colagem entre o diálogo com os demais personagens de *Nem tudo é verdade* e o depoimento memorialístico sobre o evento histórico. Ele mistura verbos no presente com verbos no passado. Seu gestual no filme une performance humorística, que remonta aos personagens da chanchada, e testemunho documental tradicional, sentado, em plano americano e *close-up*.

Sganzerla, desde *O bandido da luz vermelha*, procurou seguir essa união de gêneros próprias do filme de Welles. Como o próprio cineasta brasileiro analisa, a “narração radiofônica” é fundamental em *Cidadão Kane* (SGANZERLA apud CANUTO, 2007, p. 169). Já em *It's all true*, a “fusão de estilos” musicais dá o tom (idem, ibidem). Desse modo, o som do filme se compõe tanto pelas vozes de locução de rádio, quanto por música cruzadas, como *Milagre*, de Dorival Caymmi, cantada por João Gilberto; *Aquarela do Brasil*; marchinhas de carnaval; *Adeus Praça Onze*, entoada por Otelo; e *La bella malinconica*, da trilha sonora de *La Dolce Vita*, de Fellini.

A colagem de gêneros aparece no próprio título do filme *Nem tudo é verdade*, que une o nome do filme original, *It's all true* com a forma da negação paródica da chanchada, utilizada, por exemplo, em *Nem sansão, nem Dalila*, de Carlos Manga – em referência ao épico *Samson and Delilah*, de 1949. Como o próprio Sganzerla afirma em seu livro sobre Welles: “Utilizei o espírito da chanchada e fiz uma paródia: selecionei boas piadas de Welles que, graças ao seu bom humor sempre foi uma pessoa saudável” (SGANZERLA, 1986, p.105-106). A referência ao musical carnavalesco, por sua vez, sinaliza para a própria condição de brasileiro, expressão própria inelutável. Como analisa Ismail Xavier, em *O bandido da luz vermelha*:

Sganzerla se move num terreno em que não se trata de colocar em pauta uma oposição entre autenticidade nacional no seio da natureza (dimensão do mito) e descaracterização urbana (dimensão da história), pois a modernidade em sua jornada é moldura intransponível, dado inelutável, segunda natureza, espaço de intersecção do heterogêneo onde não faz sentido se perguntar sobre a origem (1993, p. 100).

O subtítulo do filme também é composto por uma frase-montagem: “Welles Não Brasil”. A citação aqui é dupla, tanto ao teatro Não japonês, quanto a Eisenstein. Como o cineasta russo propunha em *A forma do filme*, o ideograma e arte japonesa funcionam por meio de montagens e justaposições. É no mecanismo de fissão e fusão presentes na

arte japonesa, que Eisenstein propõe o método da montagem tão caro a Sganzerla em *Nem tudo é verdade*⁴⁰⁰. A citação não se resume à montagem e ao subtítulo de *Nem tudo é verdade*: nas sequências filmadas na sala do DIP, há uma máscara do teatro Nô – objeto analisado no livro de Eisenstein – pendurada.

A fragmentação e modulação de estilos que cruza todas as dimensões do filme remonta à ideia de que afinal, “Tudo é Brasil”, frase do próprio Orson Welles que seria o título do terceiro filme da tetralogia de Sganzerla. A colagem de imagens entre Welles e Shakespeare, somada às de *Cidadão Kane* combina-se a mais uma justaposição: a Baía de Guanabara que se soma ao áudio “as mulheres, a arquitetura...”, sugere que o Welles, segundo Sganzerla, via o Brasil como cenário de uma trama shakespeariana.

Há aqui uma combinação complexa, compreensível a partir de outra referência que aparece no decorrer do filme. No momento em que o representante do DIP (Otávio Terceiro), esconde os negativos filmados e a lente preferida de Welles, ele diz: “Essas cenas estão boas para o lixo. Por que não filmar nossas lindas paisagens? E por que filmar as horríveis favelas? Que de qualquer maneira, mais cedo ou mais tarde vão ser derrubadas. Derrubadas! Derrubadas!”. Em seguida, uma outra voz over aparece, dizendo: “É preciso coibir a macumba, *proibir a citação de Oswald de Andrade* e estimular o desenvolvimento da associação de tiro ao povo” (*grifos meus*).

O jogo de associações entre Shakespeare e Welles, portanto, se completa com Oswald de Andrade – sem contar a ideia de “lixo”, alusiva à Boca do Lixo. O escritor modernista é citação constante em seus filmes desde *O bandido da luz vermelha*, que incorpora frases de *Serafim Ponte Grande* (XAVIER, 1993). Em *Nem tudo é verdade*, a antropofagia oswaldiana é tanto um dado na estrutura do filme, quanto uma reflexão sobre a identidade nacional. Se Shakespeare inaugura o dilaceramento do sujeito moderno no teatro e Welles no cinema, Oswald parodia Hamlet⁴⁰¹ para expressar a crise da identidade brasileira: “*Tupi or not tupi, that is the question*”.

Mas talvez se possa formular tal como no título de outro filme da tetralogia de Sganzerla: “Tudo é Brasil”, pois como analisa Paulo Emílio Salles Gomes – outro interlocutor do cineasta –, em sua famosa definição pendular: “nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”. Destarte, o que está em jogo em *Nem tudo é verdade* e nos

⁴⁰⁰ No livro de Sganzerla, *Por um cinema sem limites*, as citações a Eisenstein são inúmeras, assim como a cineastas japoneses, como Tomu Uchida e Tsuneo Kobayashi. Logo, a referência ao teatro japonês é clara e irônica, pois *It's all true* era um filme de propaganda contra os países do eixo, entre eles, o Japão.

⁴⁰¹ Para uma interessante análise da paródia de Oswald de Hamlet, ver (LIMA, B., 2012).

demais filmes da tetralogia é a questão da identidade nacional, sendo os veículos da indagação Orson Welles e outros ícones, como Grande Otelo, Carmen Miranda, o samba e o carnaval. Como diz o próprio cineasta, essa “é uma pequena tentativa de voltar às nossas raízes, coisa que eu acho tão importante quanto o nosso cinema”. Entretanto, por mais que o diretor fale em raízes, penso que mais do que uma procura por uma essência, ele refere às origens do dilaceramento identitário.

O episódio de Welles no Brasil, nesse sentido, revela uma autoidentificação nacional dilacerada: por um lado, um cineasta que se apaixona pelos negros brasileiros, o samba, a favela e a cachaça, a ponto de sua secretária lhe perguntar: “Deixou de ser americano e não consegue ser brasileiro, perdeu a identidade?”. Por outro, o DIP, que se recusa a ver os afro-brasileiros e sua “cultura” como marcas do país. São várias as sequências em que o funcionário desse departamento entoa opiniões do governo Vargas e da RKO: “aos trancos e barrancos, hoje Welles só filmou negros, negros sambando, negros batucando, assim não é possível!”, diz. O filme termina com a imagem das películas usadas pelo diretor sendo jogadas fora e queimadas, em referência ao epílogo de Cidadão Kane, quando o trenó com a inscrição *Rosebud* é incinerado. Aparecem cenas de John Ford no Brasil e tomadas de Grande Otelo em *Moleque Tião*.

Para Sganzerla, Welles foi o descobridor de um Brasil e de um cinema diferentes daqueles propostos pela ditadura Vargas e por Hollywood: “ele quis fazer filme sociológico antes do neorrealismo, cinema verdade e do cinema moderno. Demasiado revolucionário para a RKO. Ali começaram as rupturas e destratos”, diz um dos muitos locutores do filme. Apesar do projeto ter sido eliminado, seu impacto relembra o de Eisenstein no México e deixa profundas marcas na trajetória e na imagem de Grande Otelo: “a presença de Welles repete o que aconteceu Eisenstein no México [...]. Porque ele criou um estilo de filmagens exteriores, as grandes sequências de multidões, de enterro, de jangadas, de números musicais e até um sentido patriótico ele trouxe, por ocasião da Segunda Guerra Mundial. Que incutiu mesmo em Grande Otelo [...]” (SGANZERLA apud CANUTO 2007, p.162).

Grande Otelo é esse elo fracionado do projeto de *It's all true*. No início das pesquisas de *Nem tudo é verdade*, Sganzerla entrevista o ator e publica algumas impressões da conversa no jornal *Folha de São Paulo*. Neste artigo, é possível depreender que Otelo é mais do que um ponto de conexão com Welles, pois ele confere dimensão própria às ideias do filme. Sganzerla, tal como Welles, incorpora as visões do

ator à sua obra, especialmente um certo ressentimento com relação ao cineasta norte-americano:

Você foi Orson Welles, você não é mais Orson Welles, lamentavelmente, porque eu sou Grande Otelo ainda [...] ficou uma interrogação. Você não tinha o direito de deixar essa interrogação em mim e não em mim, mas no Brasil. Sou ser humano, tenho direito e esse direito é o de saber a definição da interrogação que você provou... Kane também tem uma interrogação "Rosebud" [...]. (SGANZERLA, *Folha de São Paulo*, 16/05/1980).

Ao que parece, o próprio ator faz esse jogo de citações entre *Rosebud* e *It's all true*, adotadas e reformuladas por Sganzerla. O depoimento dramático e inconformado de Otelo passa da pesquisa ao filme. Vale à pena transcrevê-lo, não apenas para mostrar a participação fundamental do ator em *Nem tudo é verdade*, mas também o peso que a supressão de *It's all true* por motivos raciais deixou sobre Grande Otelo. As marcas indeléveis do filme inacabado assinalam e a conclusão do segundo arco do percurso do ator:

Eu pouco saía com Herivelto e Orson Welles, mas em uma ocasião nós fomos bater com os costados numa churrascaria [...]. Nessa churrascaria depois de um dia de trabalho, um dia de muito cansaço, nós fomos comer alguma coisa. Com a dificuldade da língua, ele falava inglês misturado com português misturado as vezes com o espanhol. E eu e o Herivelto falávamos português. O meu inglês não dava pra manter um papo assim... filosófico que ele gostaria de ouvir. E o Herivelto não falava inglês e então o Herivelto falava para mim e eu traduzia com meu inglês macarrônico para Orson Welles e ele entendia. Mas, aí chegou um momento que fez um silêncio, então nós ficamos meio acanhados, eu e o Herivelto. Orson Welles notou, então nos explicou que é muito importante o silêncio entre dois ou três amigos. Que há momentos, com a coisa corriqueira que todo mundo sabe, em que o silêncio entre três amigos fala por si só.

Eu espero que o Orson ouça isso traduzido e compreenda e resolva falar: por que ele está silencioso para mim e para o Herivelto há muito tempo? É tempo demais, Orson. Eu que te chamava de Orsi, eu tou sentindo muita saudades do teu papo enrolado, misturado com português, inglês e espanhol. E mesmo estou sentindo saudade de uma coisa que você prometeu realizar, prometeu fazer... por esta ou aquela razão não fez.

Ficou muito chato sabe Orson, ficou muito chato, eu jogava todas as minhas esperanças no *Tudo é verdade*, *It's all true*, mas você não está correspondendo à expectativa do nome que você mesmo escolheu, *It's all true*. É verdade o quê? É verdade que os homens não têm palavras entre si? É verdade que os homens não conseguem vencer os obstáculos, certos obstáculos que aparecem na vida? Ou é verdade que toda a minha esperança ainda está de pé? Sabe Orson, nós estamos vivos, você, o Herivelto, eu esperando. É como se fosse a peça *Esperando Godot* ou como se fosse a história portuguesa esperando Dom Sebastião. Não tá certo, não. Sabe Orson, é preciso corrigir isso. Mesmo que muita coisa tenha acontecido nesse curto intervalo de 42 a 83. Eu considero um curto intervalo, *It's all true* precisa aparecer para tua honra, para a satisfação do Herivelto e minha satisfação.

Nós jogamos muito da nossa energia nesse trabalho, não é justo que a nossa juventude, minha e do Herivelto tenha se perdido, seja ela a razão que

for dá um jeito Orson! Você que foi me apresentado por Zacarias Iaconéli, será que perdeu a genialidade, que o Zacarias Iaconéli disse que você tinha. Eu não acredito sinceramente. Estou à espera de *It's all true* de todo ele ou pelo menos do que resta, viu Orson, com toda a nossa amizade é que eu te peço, dá um jeito!

Em *Nem tudo é verdade*, tanto quanto em *O rei do baralho*, Grande Otelo é dado formal que permite narrar a história do cinema brasileiro. Sua voz, os sulcos no rosto, a coluna curvada e as reminiscências expressam o itinerário acidentado da formação cinematográfica nacional. Os dois filmes partem do pressuposto da impossibilidade de acessarmos o real, Grande Otelo surge, assim, por fragmentos de imagens que sugerem significados fugidios, paradoxalmente, na permanência do peso histórico que o ator carrega. Tanto Bressane e quanto Sganzerla abrem possibilidades outras para a *persona* de Grande Otelo.

Outro ator negro do Cinema Marginal é Antônio Pitanga, que atuou no filme *A mulher de todos*, de Rogério Sganzerla, no papel de um dos amante de Ângela Carne Osso, interpretada por Helena Ignez. Como analisa Bernardet, há uma clara alusão aos filmes *Barravento* e *Câncer*⁴⁰², de Glauber Rocha, que tiveram a participação de Pitanga. Entretanto, em *A mulher de todos* Pitanga interpreta o inverso de seus papéis nessas duas produções de Glauber: não mais o militante e o marginal, mas Vampiro, o “negro mais rico do Brasil”. É certo que Ângela é uma espécie de versão feminina de Jorge, o bandido da luz vermelha, que diz o tempo todo sentir atração pelos “homens boçais”. Nesse sentido, Antônio Pitanga e os demais amantes de Ângela interpretam anti-heróis, personagens sem lastro psicológico, cuja a única ação é o gozo. De toda sorte, não deixa de ser interessante o fato de Ângela trair seu marido branco, o industrial simpatizante do nazismo Plirtz (Jô Soares), com “o negro mais rico do Brasil”. O grotesco, a boçalidade, a traição da branca com o negro entra na estética da agressão do Cinema Marginal, em caráter de crítica à instituição familiar burguesa. O mesmo tema está presente em outros filmes, como *O bandido da luz vermelha* e *Matou a família e foi ao cinema*.

Além de Otelo e Pitanga, há ainda Milton Gonçalves⁴⁰³, que atua no Cinema Novo e participa de *O anjo nasceu*, de Júlio Bressane. Neste filme, o ator interpreta

⁴⁰² Este filme é de 1968 mas, rodado antes de *A mulher de todos*, foi lançado somente em 1972. Bernardet traça essa relação entre os dois filmes. É possível que ela exista, pois Glauber e Sganzerla dialogavam não apenas através dos filmes, mas eram próximos na intimidade.

⁴⁰³ Milton Gonçalves nasce em 1933, em Monte Santo, Minas Gerais. O ator muda-se para São Paulo aos seis anos de idade. Ainda criança, começa a trabalhar como ajudante, aprendiz de alfaiate e, posteriormente, se torna operário. Entra no teatro através de um grupo amador, depois começa a atuar no

Urtiga, parceiro de crimes de Santamaria (vivido pelo ator branco Hugo Carvana). A trama é sobre a fuga e os novos crimes da dupla interracial, que repõe aquelas compostas por Otelo, seja com Oscarito, ou com Ankito. *O anjo nasceu* preserva a diferença entre os dois personagens: é o negro que apoia o branco, faz curativo, dirige o carro e se coloca em posição passiva, com possível sugestão de relação homoerótica entre os dois. Contudo, como interpreta Bernardet, mais do que propor um elogio à suposta relação afetivo-sexual entre os dois, ela é negada na sequência do filme em que a dupla assassina um homossexual. Tal como nas demais produções de Bressane e Sganzerla, analisadas aqui, não há teleologia ou *happy-end* em *O anjo nasceu*: a união entre contrários (branco e negro) e iguais (homens) não se consuma. Como analisa Ismail Xavier, “Bressane constrói sua alegoria como o lugar dos não-reconciliados, subtraídos ao progresso, sem ponto de ancoragem, sem promessa de salvação” (Xavier, 1993, p. 216).

Sem a pretensão de analisar *A mulher de todos* e *O anjo nasceu* de modo pormenorizado, é importante apontar para o papel de atores como Pitanga e Milton Gonçalves, que trabalharam anteriormente no Cinema Novo, nas cinematografias de Sganzerla e Bressane. Um ponto crucial a esse respeito é que Grande Otelo tem presença muito mais marcante do que Pitanga e Milton Gonçalves no Cinema de Invenção, que cria um novo diálogo com a história da produção de filmes no Brasil. Se num primeiro momento, o Cinema Novo nega a chanchada e *Limite* de Mário Peixoto, elevando a Humberto Mauro como ícone, são justamente os dois primeiros modelos que Sganzerla e Bressane elegem para si.

Todos esses filmes têm uma proposta reflexiva e se constituem a partir da citação a diferentes momentos do cinema brasileiro. Ao proporem um olhar para trás, seja para chanchada, ou o Cinema Novo, há neles uma proposta de recalcular visões canônicas do campo cinematográfico, deslocando categorias e recolocando novas. Se há uma variação na gama de significados indexados a esses filmes que escalam atores negros, transgredindo certos estereótipos e convenções, é fato que eles não conseguem retirar a centralidade do homem branco da narrativa fílmica dominante. Contudo, ao levarem o cinema ao seu limite, revelando constructos, potencialidades e a impossibilidade de uma teleologia salvacionista, ou a impossibilidade de mostrar sequer

Teatro da Juventude, até ser contratado pelo Arena (RAMOS e MIRANDA, 1997), onde entra em contato com o CPC da UNE. Nessa agremiação estudantil, Milton lidera o Grupo Ação, formado por atores negros e com a participação de Zózimo Bulbul, Jorge Coutinho, Antônio Pitanga e Joel Rufino, entre outros (DOUXAMI, 2001).

a completude de um personagem qualquer, dado que a realidade é multifária, não há dúvida que eles abrem um caminho profícuo para novas transgressões que, talvez, encontrem os caminhos de um cinema pós-racial⁴⁰⁴.

Tomando posição: reinterpretando a própria trajetória à luz da discriminação racial

Em meados da década de 1970 encontramos entrevistas em que Grande Otelo se posiciona de modo mais explícito contra o preconceito racial no Brasil, ainda que oscile entre o ataque ao racismo e sua atenuação que repercute determinada memória oficial de país mestiço e tolerante. A releitura da própria trajetória à luz da discriminação racial ocorre sobretudo com o surgimento do movimento negro nessa época, num contexto de transformações na sociedade brasileira.

A crise do modelo econômico do assim chamado “milagre brasileiro”, o conflito interno da coalizão que comandava a ditadura militar, as denúncias de tortura e uma certa pressão nacional e internacional são algumas das muitas causas apontadas por especialistas para o processo de redemocratização e eclosão dos movimentos sociais na segunda metade dos anos 1970 (SALLUM, 1996; ALONSO, 2007; GREEN, 2009 e BRANDÃO, 2012). É nesse período que segmentos marginalizados criam plataformas de luta em torno de uma reivindicação comum com os movimentos sociais, como o de mulheres, homossexuais, sindical, ambiental, de moradia e pela reforma agrária, entre outros (SADER e PAOLI, 2004 e CARDOSO 2008)⁴⁰⁵.

Esse é, igualmente, um momento fértil da militância negra no Brasil e da formação de um movimento que, conforme Antônio Sérgio Guimarães, tem um perfil “radicalmente diferente dos seus antecessores” (2001, p. 132), afastando-se, em especial, do modelo do Teatro Experimental do Negro. Conforme Guimarães, o Movimento Negro Unificado (MNU), fundado em 1979, se alinharia politicamente:

⁴⁰⁴ Não se pode esquecer os diretores negros que buscam criar narrativas contra-hegemônicas, como Spike Lee, Zózimo Bulbul, Joel Zito Araújo e Jefferson DE, bem como os comediantes que, por meio do humor, buscam desconstruir o racismo, como Richard Pryor, Chris Rock e Dave Chapelle.

⁴⁰⁵ Sobre o movimento feminista, ver Mariza Corrêa (2001); a respeito da história da luta dos homossexuais no Brasil, ver James Green (2000). Angela Alonso (2007) tem desenvolvido pesquisas sobre o movimento ambiental, que também surge nesse período no Brasil. Eder Sader e Maria Célia Paoli (2004) e Ruth Cardoso (2008) são os percursores das pesquisas sobre o tema dos movimentos sociais nas ciências sociais brasileiras.

à esquerda revolucionária; ideologicamente, assume, pela primeira vez no país, um racismo radical. Suas influências mais evidentes e reconhecidas são: primeiro, a crítica de Florestan Fernandes à ordem racial de origem escravocrata, que a burguesia brasileira mantivera intacta e que transformara a democracia racial em mito; segundo, o movimento dos negros americanos pelos direitos civis e o desenvolvimento de um nacionalismo negro nos Estados Unidos; terceiro, a luta de libertação dos povos da África meridional (Moçambique, Angola, Rodésia, África do Sul). (GUIMARÃES, 2001, p. 132).

Além disso, o MNU dialoga com os novos movimentos sociais urbanos, como o movimento feminista, refletindo a possibilidade de criação de uma militância negra feminina e de um novo tipo de sindicalismo. Somados às teorias do quilombismo de Abdias do Nascimento⁴⁰⁶, tais elementos conferem uma característica nova a tal movimento, que coloca

para a cena brasileira uma agenda que alia política de reconhecimento (de diferenças raciais e culturais), política de identidade (racismo e voto étnico), política de cidadania (combate à discriminação racial e afirmação dos direitos civis dos negros) e política redistributiva (ações afirmativas ou compensatórias). (idem, ibidem, p.135).

Assim, enquanto a Frente Negra Brasileira e o Teatro Experimental do Negro “encontraram rapidamente uma resposta às suas reivindicações no quadro da política tradicional, seja através do golpe do Estado Novo, seja através do trabalhismo de Vargas e do nacionalismo” (idem, ibidem, p. 134), o MNU tem uma pauta de difícil cooptação pelo Estado brasileiro, o que confere maior sobrevida a essa militância.

Tendo em vista o contexto, é interessante notar uma transformação de Grande Otelo, que passa a se referir mais abertamente à discriminação que sofreu. O novo momento político dá vazão para que o ator reveja a sua trajetória sob uma perspectiva mais afinada com esses tempos. Ainda assim, as posições de Otelo não são tão próximas às reivindicações dos grupos mais radicais como o MNU, pois ele jamais se desfaz do tom conciliatório e da visão integradora, tão característicos de sua *persona cinematográfica e memorialística*. Vejamos o que ele diz sobre sua mudança de posição:

Entrevistador: E porque 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

⁴⁰⁶ Sobre as mudanças na visão de Abdias do Nascimento desde o período do TEN ao novo movimento negro ver (MACEDO, 2006) e (CUSTÓDIO, 2011).

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 atitude. Por ser, ou apesar de ser Grande Otelo, serei ouvido, terei cobertura da imprensa (*Jornal da Tarde*, 10/06/1978).

Conforme o *Jornal da Tarde*, Grande Otelo fazia parte de um movimento “que prega a integração do negro na sociedade brasileira” ligado ao vereador do MDB Paulo Rui de Oliveira. Sobre os objetivos desse movimento, ele comenta:

Entrevistador: [...] O movimento do qual você faz parte vai contestar o sistema?

Grande Otelo: há uma vontade africana de se processar a diáspora negra. Mas isso acabaria com que nos tornássemos uma raça maldita. Nós negros brasileiros não queremos contestar o sistema, mas apenas participar dele. Somos brasileiros e não temos ódio no coração. Um dia quem sabe conseguida a integração, talvez possamos até contestar. [...] Se bem que os negros americanos não contestam o sistema. Contestavam – e alguns ainda contestam – a situação em que viviam dentro do sistema” (*Jornal da Tarde*, 10/06/1978).

Alguns anos depois, em 1985, Otelo exprime sua opinião sobre o preconceito racial, em entrevista ao jornal *Tribuna*: “Os negros são discriminados na TV. Eu mesmo sou um exemplo disso, recebo menos que os atores brancos. Sempre foi assim, em toda a minha vida” (*Tribuna*, 19/12/1985). Discriminação semelhante estaria presente nos papéis que interpretou nas chanchadas, marcados pela herança escravocrata, em sua opinião:

Entrevistador: na época da chanchada você e o Oscarito eram os réis 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. Isso agradava o público da época. Como está agradando com os *Trapalhões* que tem um negro no meio. 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” (*A Gazeta da Vitória*, 29/5/1988, grifos meus).

O ator busca explicar o preconceito dos filmes pelo contexto da época, fazendo menção à experiência pessoal de ter sido criado por uma família branca como espécie de

modelo geral para muitos negros. Aos olhos de hoje, pode parecer estranho seu tom favorável ao preconceito dissimulado, mas para quem vivera situações de racismo explícito – inclusive a proibição de frequentar determinados estabelecimentos –, a década de 1980, quando ele já havia ganhado notoriedade e capital social parecia ser mais tranquila em sua perspectiva: a essa altura, dificilmente alguém iria negar-lhe o acesso a determinados estabelecimentos. É entre os anos 1970 e 1980, sobretudo após o sucesso e os prêmios de *Macunaíma* que, deixando para trás os ressentimentos anos 1960, Grande Otelo faz as pazes com sua *persona cinematográfica*. No mesmo período, ele encontra condições de construir a sua própria memória como um exemplo para a população negra:

Entrevistador: Valeu a pena ser Grande Otelo?

Grande Otelo: Se eu disser que eu não gosto de ser Grande Otelo é pura mentira. Claro que valeu a pena [...]. Você sabe, não foi fácil a um crioulo como eu sou, porque eu continuo crioulo, não como alguns que deixam de ser crioulos, não foi fácil abrir caminho na sociedade daquele tempo. Hoje há uma certa abertura para os crioulos e mulatos, está aí o Agnaldo Timoteo eleito deputado federal e o Abdias como suplente. Mas naquele tempo a barra era pesada. Acho que com a minha carreira ajudei muitos sebastiãozinho crioulos a romper seu caminho. Eles podiam pensar, ‘se esse crioulo pode vencer, porque eu não posso?’. Acho que ajudei. Fiz muita concessão, é certo, e não escondo, porque é preciso ir com jeito, e eu sou mineiro” (*Folha de S. Paulo*, 13/03/1983).

Em uma das últimas entrevistas que concedeu, no programa Roda Viva em 1987, Otelo não deixa de reconhecer e defender a ideia de uma identidade nacional mestiça, cristalizada na personagem de Macunaíma:

Entrevistador: o Macunaíma é retrato do cidadão brasileiro?

Grande Otelo: Com a continuidade [do filme] você vai ver que é mais ou menos o retrato do cidadão brasileiro, porque esse Macunaíma que tá aí, ele ficou branco, ele virou branco, segundo o Mário de Andrade é realmente o cidadão brasileiro, quando bota um smoking, quando bota uma casaca, ele se torna outra pessoa, aí é que ele fica branco. Porque o cidadão brasileiro no fundo é preto, o cidadão brasileiro no fundo é uma cruz de raças. *O brasileiro trás dentro de si um português, um negro e um índio guarani. O luso deu-lhe a fibra audaz, a fidalguia própria desta raça, herdou do índio o amor à pesca e a inclinação à caça, no excesso de carinhos e de zelos, reflete do africano o doce coração e às vezes nos cabelos aquela permanente ondulação. Em harmonia vivem sempre os três: enquanto o negro bebe e o guarani batalha, o português trabalha. Mas ai se no esplendor da graça, uma mulata passa quebrando as ancas em lascivo jogo: o negro dança, o bugre pega fogo e o português avança.* Este é o cidadão brasileiro, é o macunaímico cidadão brasileiro. (*Roda Viva*, 1987 grifos meus)⁴⁰⁷.

⁴⁰⁷ O trecho destacado em itálico é parte do poema “Raça”, do escritor goiano Demóstenes Cristino (1894-1962), declamado por Otelo de memória na ocasião.

Como analiso no capítulo 1, as variações na resposta de Grande Otelo são próprias ao ato de rememorar e ao contexto da entrevista. Na maturidade, ele parece buscar uma integração de sua *persona cinematográfica e memorialística* com as novas reivindicações do movimento negro, numa equação que permite justificar os elementos aparentemente contraditórios em sua trajetória. Contudo, sua ambivalência de quem ora escancara a discriminação, ora procura um tom reconciliatório mostra as idiosincrasias de alguém que deseja se contrapor ao fardo da representação racial e aos estereótipos, sejam do negro militante, ou do alienado. Mas a libertação frente a tais imagens jamais é plenamente alcançada. A posição assumida por Otelo, desse modo, emerge como uma estratégia que lhe possibilita uma posição relativamente confortável para lidar com o racismo – ainda que nem sempre satisfatória do ponto de vista do ator.

No campo cinematográfico, ainda que tenha alçando uma posição ímpar como ator requisitado tanto em filmes populares quanto experimentais, em entrevista de 1986, realizada junto com Nelson Pereira dos Santos, Grande Otelo reclama do filme que o reinseriu no cinema:

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, [...] 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...” (*Jornal da Pitumba*, 27/02/1986).

Na década de 1950, Grande Otelo lamentava seus papéis restritos. Agora, com Macunaíma, o problema assumia outros contornos: a limitação que o ator sentia era antes fruto do próprio sucesso de sua *persona* – que, por sua natureza, abria caminhos, mas também aprisionava –, do que dos estereótipos raciais.

No período da entrevista, Grande Otelo participa do filme *Jubiabá*, de Nelson Pereira dos Santos, baseado no livro homônimo de Jorge Amado. No longa, o ator

interpreta a personagem-título, um pai de santo que dá conselhos à personagem Balduíno em momentos cruciais de sua vida. A escolha de Nelson Pereira dos Santos, de adaptar *Jubiabá* para o cinema é sugestiva, pois esse romance, lançado em 1935, inaugura um retrato diferente do negro e do proletário na literatura amadiana, segundo Luiz Gustavo Rossi (2004). No livro, o escritor bahiano racializa o “proletário brasileiro” (ROSSI, 2014, p. 107), o que diferencia esta trama de romances anteriores, como *Cacau* (1933) e *Suor* (1934), “inflamados pelo sentimento de *urgência* e *pressa* revolucionária”, produtor de “um cenário em que o negro aparecia quase que imediata e ‘naturalmente’ submerso a uma identidade proletária” (idem, *ibidem*). Logo, *Jubiabá* permite com que Nelson Pereira dos Santos dialogue com a efervescência política da década de 1980, adotando, ao mesmo tempo, as reivindicações do movimento sindical, a estética do candomblé e a música de Gilberto Gil, em consonância com a defesa, por uma certa militância negra, da afirmação das expressões culturais afro-brasileiras.

Tal como no livro, Nelson focaliza a paixão entre Balduíno e sua irmã de criação branca, Lindinalva, que são impedidos de consumir a relação pelo pai da moça, o comendador Pereira. Assim como em *Também somos irmãos* (1949), o comendador expulsa Balduíno de casa ao saber da paixão secreta entre ele e a filha de sangue. Os roteiros de ambos os filmes fazem uma análise interessante sobre o racismo brasileiro: os dois mostram negros que são acolhidos por famílias da elite, mas continuam sendo considerados cidadãos de segunda classe, impedidos de casar com mulheres brancas que integram tais núcleos familiares. Baldo – como também é chamado – passa a viver na rua; vira boxeador, circense e estivador no cais do porto, onde lidera uma greve. No final, encontra Lindinalva prostituída e prestes a morrer.

As aparições de Grande Otelo no filme são pequenas e se resumem a momentos em que socorre Balduíno, com seus ensinamentos da cosmologia afro-brasileira. Nelson buscou dissociar Grande Otelo da chanchada, compondo um papel diferente da *persona* patética de moleque e malandro para o ator. A personagem Jubiabá do romance é inspirada num babalorixá do candomblé famoso nas primeiras décadas do século XX, conhecido de Jorge Amado. Já de cabelos grisalhos, Otelo usa óculos e barba para interpretá-lo e fala pouco, procurando comunicar-se sobretudo por meio de expressões sérias e profundas.

Além de Nelson Pereira, quem trava mais diálogo com uma estética afro-brasileira e com certa militância negra nesses idos é Carlos Dignes. Em 1984, ele filma *Quilombo* e escala Antonio Pitanga como diretor de elenco. A fita dá continuidade a seu

longa de estreia, que narra o período de reinado de Ganga Zumba e a sucessão de Zumbi, até a morte do mais conhecido líder de Palmares. *Quilombo* é uma grande produção, em que a reconstituição histórica incorpora a estética do movimento *Black is beautiful*, o rastafári, as cores extravagantes da década de 1970 e 1980 e a trilha sonora de Gilberto Gil – e nesse ponto, adquire uma dimensão diferente de *Ganga Zumba*. O filme faz um elogio à resistência dos escravos, ao mesmo tempo em que mostra divergências internas ao grupo dos negros, assim como ao dos brancos. Grande Otelo interpreta um curandeiro e avô, de tipo semelhante a Jubiabá. Sua aparição, entretanto, resume-se a uma sequência em que explica o poder das ervas medicinais para as crianças do grupo e assiste de perto a morte de sua filha pelos portugueses que invadem Palmares.

Tanto Nelson Pereira dos Santos, quanto Cacá Diegues pluralizam os papéis dos negros nos filmes citados e adotam protagonistas afro-brasileiros com dilemas próprios. Ambos procuram dissociar Grande Otelo da chanchada e escalam uma nova leva de intérpretes negros, como Tony Tornado⁴⁰⁸, Zezé Motta⁴⁰⁹ e Antônio Pompeu⁴¹⁰, entre outros que, tal qual aqueles de gerações anteriores, têm origem humilde. Ao entrar no campo de entretenimento, eles contribuem para um amplo processo de valorização do negro, tributário das manifestações afro-americanas pelos direitos civis e da disseminação da música Black, Soul e Funk, entre o fim da década de 1960 e os anos

⁴⁰⁸ Antônio Vianna Gomes – o Tony Tornado –, nasce em Presidente Prudente (São Paulo), em 1931. Aos 11 anos, deixa a casa dos pais e se muda para o Rio de Janeiro, onde passa a viver como vendedor de amendoim e engraxate (ALVES, 2012). Ele entra para o grupo de dança Brasileira e, depois de uma turnê pelos Estados Unidos, passa a viver no Harlem, em Nova York, quando entra em contato com o movimento *Black Power* e com a *Soul Music*. De volta ao Brasil, trabalha como segurança e consegue uma ponta no *Little Club*, uma casa noturna no Rio de Janeiro. É contratado por Ed Lincoln e passa cantar no conjunto *New Holyday*. Os compositores Antônio Adolfo e Tibério Gaspar tornam-se seu empresários e Tornado grava o compacto *Eu sou negro*. Em 1970, arrebatou o título do Festival Internacional da Canção, com *BR-3*. Seu cabelo *Black Power* e vestuário *soul* fazem sucesso e se tornam um sinal distintivo do movimento “Black Rio”, criado por um grupo de que participa. É com o sucesso no meio musical que ele se torna ator (RAMOS e MIRANDA, 1997).

⁴⁰⁹ Maria José Motta – Zezé Motta –, nasce em Campos, no Rio de Janeiro. É filha costureira e pai sambista, que tocava na gafieira do Elite e no cordão do Bola Preta. Aprende teatro no Ginásio João XXIII e na escola do Teatro Tablado, onde vira bolsista. Ao mesmo tempo, faz curso de contabilidade e passa a trabalhar no Laboratório Moura Brasil. Estreia na peça *Roda Viva*, no Teatro Oficina, em 1967. Em 1969, viaja para os Estados Unidos para encenar *Arena Conta Zumbi* e entra em contato com o movimento *Black is beautiful*, conforme conta: “Ali eu comecei a me aceitar como negra. Saía nas ruas do Harlem e reparava que os negros americanos andavam de cabeça erguida. Não tinha essa postura subserviente que eu sentia no Brasil e em mim mesma” (MURAT, 2005, 46). Na década de 1970, protagoniza *Xica da Silva* e ganha fama internacional. Nesse período, Zezé entra para o MNU e cria o Centro de Documentação de Artistas negros (RAMOS e MIRANDA, 1997).

⁴¹⁰ Antonio Pompeu nasce em 1953, na cidade de São José do Rio Pardo, São Paulo. O ator começa a sua carreira teatral em São Paulo e sua primeira peça de sucesso é *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra (1973). No cinema, atua em *Xica da Silva* e é um dos atores principais de *Quilombo*. Em 1975, estreia na televisão. Junto com Zezé Motta, ajuda na construção do Centro de Documentação de Artistas negros. Recentemente, Pompeu foi diretor da Fundação Cultural Palmares (NETO, 2010).

1980. É importante lembrar que nesse período, o ator negro Zózimo Bulbul torna-se diretor e dirige documentários em consonância com os ideais de igualdade racial da época, como *Alma no olho*, *Dia de alforria* e *Abolição* (CARVALHO, 2005). Neste último documentário, Otelo dá seu depoimento, clamando por uma maior integração entre brancos e negros. Se no Cinema Novo e Marginal, o olhar do espectador é mediado por diretores brancos, que não sofreram a opressão racial, com Zózimo atrás das câmeras outras formas de ver o negro serão construídas. O mesmo ocorre com o filme *Boca do mundo*, de Antônio Pitanga.

Assim como a raça é uma construção social, não existe um olhar negro e outro branco, como formas essencializadas. Esses pontos de vista são construções históricas e contextuais. Como tenho analisado, há uma racialização que privilegia a estrutura de sentimentos da branquitude no cinema. Diante disso, negros que vivenciam uma opressão comum, de posse de apartos discursos contra-hegemônicos, têm mais condições de propor um olhar diferente do que brancos que não vivenciam esse tipo de discriminação. Isso não significa que todo negro comporá um retrato diferente do branco. Como analisa Carvalho (2005), Cajado Filho, diretor negro dos anos 1950, reproduziu uma representação muito similar do negro àquela feita por diretores brancos da época. Do mesmo modo, um cineasta branco que seja sensível às demandas e ao cotidiano dos grupos discriminados tem condições de propor uma perspectiva afastada do imaginário da branquitude.

Fig. 155 - Em Quilombo, Otelo vive um curandeiro. Esta é a cena da morte de sua filha.

Fig. 156 – Grande Otelo, em *Jubiabá*, personagem distinto dos anteriores. De malandro, passa a idoso.

Fig. 157 – Cena de *Quilombo*.

Considerações para uma abertura: a trajetória de Grande Otelo e o racismo contemporâneo

Chego ao final da análise proposta, ainda longe de abarcar os aproximadamente 120 filmes em que Grande Otelo atuou. Se busquei interpretar produções que contribuem para pensar a construção e transformações da persona de Grande Otelo em momentos cruciais da formação do campo cinematográfico brasileiro, outros estudos sobre filmes e itinerário são seguramente possíveis. A presença do ator, das chanchada ao Cinema Novo e o Cinema de Invenção oferece indícios para compreender a especificidade de sua trajetória nas telas.

Para além do cinema, seu vasto currículo inclui a participação em cerca de 100 peças de teatro, 41 gravações de músicas, 5 novelas e 2 programas humorísticos na televisão. Entretanto, foi somente no cinema que o ator passou do gênero mais popular ao mais engajado, para atingir o ápice do experimentalismo, transformando sua persona: ali, foi moleque pernóstico, patético, malandro, sambista, pai de santo, símbolo e testemunha do cinema brasileiro. No teatro, restringiu-se às revistas, shows de cassinos e boates. É fato que fez também o papel de Sancho Pança numa adaptação de Dom Quixote, *O homem de la mancha* (1973), ao lado de Paulo Autran; e de jumento, na peça infantil *Os saltibancos* (1977), mas no entanto, não chegou a atuar nos grupos de esquerda e experimentais, como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina. Na música, deixou sua voz em sambas e marchinhas de sucesso. Na televisão, sua participação também variou pouco. Nas novelas *Uma rosa com amor* (1972) e *Bravo* (1975), Grande Otelo interpretou um idoso humilde e simpático – nesta segunda trama, vivia Malaquias, chofer que também era pai e avô de criação de dois personagens brancos; na primeira, era o velho Pimpioni (ARAÚJO, 2000)⁴¹¹.

Mas a despeito da visibilidade e diversificação dos papéis de Grande Otelo e dos atores negros no Cinema Novo e no Cinema Marginal – da emergência de uma nova militância negra a partir dos anos 1970, o ator termina sua vida televisiva na Globo, em plena década de 1990, como Eustáquio. Este é o único aluno negro da *Escolinha do Professor Raimundo*, ridicularizado por não saber falar direito: coloca trema em todas

⁴¹¹ Ambas as personagens televisivas vieram antes dos papéis de velho em *Quilombo* e *Jubiabá*, de Carlos Diegues e Nelson Pereira dos Santos, respectivamente. Em 1979, interpreta o porteiro/detetive Benevides em *Feijão Maravilha*; em 1986, é o escravo Seu Fio, de *Sinhá Moça*; por fim, em *Mandala* (1988), Otelo vive Jonas, um ator veterano e alcoólatra. Todas são novelas da Globo.

sílabas e, para responder as questões do professor interpretado por Chico Anísio, precisa da ajuda de todos os outros colegas⁴¹². O papel parece um retorno a seus primeiros filmes na Cinédia, todos da década de 1930, quando ainda era notória a reincidência de um tipo de racismo que se valia de estereótipos do século XIX para caracterizar os negros.

Fig. 158 – Grande Otelo na Escolinha do Professor Raimundo.

Em tempos recentes, o cinema encontrou novas formas de representar o negro, especialmente em filmes como *Filhas do vento*, de Joel Zito Araújo (2004); e *Carolina* (2003), de Jerferson DE. No entanto, estas produções, dirigidas por cineastas negros, constituem exceções. O cinema brasileiro ainda está muito aquém da distribuição equitativa e proporcional de papéis entre brancos e negros e, como mostra Hamburger, vem criando novos estereótipos, ligados à violência urbana, para os segundos (HAMBURGER, 2008). Na TV, tampouco se respeita a proporcionalidade de negros e brancos na população brasileira quando se trata da distribuição dos papéis e, salvo algumas exceções, ainda se investe em estereótipos racistas, como a personagem Eustáquio (ARAÚJO, 2006). A trajetória excepcional de Grande Otelo no cinema está ligada às vicissitudes do campo cinematográfico brasileiro, à sua formação peculiar, a um diálogo particular com os debates sobre raça e ao modo como o ator soube imprimir uma marca pessoal na interpretação de seus papéis, não raro menores e estereotipados. Ultrapassando as fronteiras de certos personagens, Otelo ganha proeminência e se mostra capaz de transformar a *mise-en-scène* de cada filme. Por esse motivo, pode ser considerado um ator *autor* no sentido pleno da palavra que costuma ser empregada em referência a realizadores como Glauber Rocha, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla⁴¹³.

⁴¹² Agradeço a Ronaldo Almeida por chamar atenção para o papel do ator na *Escolinha do Professor Raimundo*.

⁴¹³ Helena Ignez possui capacidade similar de deixar sua marca performativa na *mise-en-scène* dos filmes, o que ressalta nas produções do Cinema Novo e do Cinema Marginal.

Grande Otelo morre no dia 26 de novembro de 1993, em Paris, na véspera de uma homenagem que iria receber na seção *Cinema Negro da África e das Américas*, no Festival dos Três Continentes, realizado em Nantes. Além dele, a atriz Zezé Mota, estrela de *Xica da Silva*, recebia os louros naquele certamen. No dia seguinte, os principais jornais e revistas do país anunciam o falecimento do ator, por vezes em narrativas similares, que unem comédia e tragédia para caracterizar sua trajetória: nos palcos, o riso; nas coxias, o choro. O sucesso ao lado de Oscarito; *Macunaíma*; e a genialidade do ator, atestada por Orson Welles são contrapostos ao suicídio de sua primeira esposa, ao alcoolismo e à separação turbulenta da última parceira em alguns periódicos (*Veja*, 01/12/1993; e *O Estado S. Paulo*, 27/11/1993). Evaldo Mocarzel assina um artigo para *O Estado de S. Paulo*, comentando a angústia do ator que, aos 78 anos, tinha que trabalhar todos os dias para manter um apartamento simples em Copacabana, pois não recebia aposentadoria. No mesmo jornal, o cineasta Roberto Farias comenta: “ele morre sem ter recebido o reconhecimento que merecia ainda em vida” (idem, ibidem). Outros colegas e amigos fazem diagnósticos parecidos, como Jô Soares. Jorge Amado destaca o sucesso ímpar do ator, apesar de sua origem pobre. Todos os entrevistados, de Nelson Pereira dos Santos a Júlio Bressane, de Bibi Ferreira a Renato Aragão, pontuam a genialidade de Grande Otelo (idem, ibidem; e *Folha de S. Paulo*, 27/11/1993).

Nenhum veículo ligado à grande imprensa, no entanto, comenta o racismo sofrido pelo ator ao longo da carreira. Paradoxalmente, para quem passara o itinerário profissional assombrado pelos estereótipos raciais, Otelo morre primeiro como indivíduo e depois como negro. As notícias de jornais buscam acentuar sua habilidade sem igual, as dificuldades da pobreza, as angústias e as injustiças do campo artístico, mas não fazem qualquer menção ao racismo no país. Diga-se de passagem, nenhum negro é entrevistado pelos periódicos consultados para comentar a morte de Otelo.

É verdade que as tragédias e injustiças entram na lógica da indústria de entretenimento, como ingrediente fundamental das narrativas sobre as estrelas (DYER, 1998). Contudo, como pretendi argumentar nesta tese, o racismo é modular na trajetória de Grande Otelo. O ator não morreu como indivíduo num momento em que o Brasil se tornava mais tolerante – vide seu papel na *Escolinha do Professor Raimundo* e as estatísticas sobre as desigualdades raciais na década de 1990 (SCHWARCZ, 1998; GUIMARÃES, 1999; e TELLES, 2003). É mais provável supor que a ausência de menção à sua cor e ao racismo nas notícias de seu falecimento faz parte da própria

lógica das relações raciais no Brasil, país onde o negro que ascende socialmente passa a ser considerado branco. Mas no caso de Otelo, isto também pode ser compreendido como fruto de um contexto em que a discriminação racial se torna mais dissimulada. Conforme analisa Lília Schwarcz (1998 e 2011), nos anos 1990, o racismo retrai-se da esfera pública, mas continua fortemente presente no âmbito da intimidade. Publicamente, como mostra a autora, a existência do racismo é reconhecida, mas ele passa a ser apontado como um problema alheio. Além disso, como observam Guimarães e Fry, a ascensão social de negros no período acarreta num aumento de denúncias de racismo em contextos de classe média e alta: a convivência dá vazão a tensões e os negros que ingressam nessas camadas sociais se vêem condições de expor a existência do preconceito racial (GUIMARÃES, 2002; e FRY 2005).

A ausência de menção à cor de Grande Otelo pela imprensa sugere que esta encampa a lógica da discriminação. Ao mesmo tempo, quando omite o racismo sofrido pelo o ator, a mídia dá sinais de compartilhar dos mecanismos da dissimulação com grande parte do público que, como os veículos de comunicação, evitam abordar publicamente a questão racial. Não obstante, a estratégia de minimizar o racismo no Brasil serve de respaldo à ideia de um país tolerante, paradoxalmente reforçada por meio da trajetória de Grande Otelo nessas matérias.

Penso que o itinerário do artista permite levantar questões atuais, especialmente com relação ao campo do entretenimento que, como vimos, é um grande produtor e reproduzidor de visões racializadas. Para além do arco que une Pequeno Otelo a *Macunaíma*, e *It's all true* a *Nem tudo é verdade*, há um terceiro arco percorrido por esta tese. Em 1926, cerca de um ano antes de Grande Otelo estrear na Companhia Negra de Revistas, nos Estados Unidos W. E. B. Dubois publica na revista *Crisis* o questionário *The negro in art: how shall he be portrayed?*, que tomei como epígrafe. Na publicação, as questões formuladas por este que é o primeiro intelectual negro a doutorar-se em Harvard e um dos líderes do movimento cultural *Harlem Reinassance*, vem acompanhada de respostas preparadas por escritores, críticos literários e editores brancos e negros. Nas páginas de *Crisis*, a maioria defende a liberdade de expressão do artista acima de tudo, sem questionar até que ponto ele pode ser livre dos racismos que grassam nos Estados Unidos. A mais interessante das formulações é a do escritor negro Langston Hughes, que relativiza a ideia de uma realidade positiva: “It’s the way people look at things, not what they look at, that needs to be changed” (HUGHES *apud* GATES, 2011, p. 349). Em 1986, quando Otelo já completa 60 anos de carreira, Henry

Louis Gates Jr. reencaminha o mesmo questionário a expoentes do campo literário norte-americano: nas respostas, a liberdade de expressão continua ser ponto pacífico. Além disso, emerge um novo elemento, qual seja, o tema do gênero e da sexualidade, abordado pelo viés das diferenças entre negros e negras, heterossexuais e homossexuais no interior da comunidade afro-americana e pelo modo como afeta a representação do negro nos Estados Unidos.

As respostas ao questionário em suas duas aplicações são parte dos elementos que orientam minhas reflexões. Paradoxalmente, as questões formuladas há oitenta e sete anos por um intelectual negro perplexo com a segregação racial e os linchamentos nos Estados Unidos, que considerava o Brasil um exemplo a ser seguido⁴¹⁴, permanecem atuais por aqui. Assistindo recentemente ao documentário *O Riso dos outros* (Pedro Arantes, 2013)⁴¹⁵, que discute de maneira crítica a nova leva de humoristas *stand-ups* e o tema do politicamente correto, deparei com uma nova dupla cômica formada por um branco e um negro, no show *Comédia em Preto & Branco*. Longe das duplas de Grande Otelo com Oscarito e Ankito, em que um mecanismo perverso causava a impressão de que o branco estava isento de qualquer atitude racista, imputando-se o preconceito ao negro, na dupla atual o branco esbraveja termos claramente discriminatórios, mas se coloca na posição de transgressor para poder repetir os mesmo preconceitos e estereótipos racistas do passado: “amarraram o Marrom [...] chegou na Europa boladaço [sic], é ou não é, Marrom? Ele estourou as amarras, fugiu, subiu num prédio, pegou o avião com a mão”, diz. Há também um momento em que o humorista branco comenta: “É lógico, o Marrom tá falando assim comigo, porque a gente é como se fosse irmão... do quilombo, né?”. O ator negro diz: “Cuidado para não fazer m... Você tá muito perto da mesa”. O branco responde: “Se eu quiser ficar perto eu fico, eu não posso ficar perto de você por causa do cheiro”. Em outra sequência, aparece o diálogo: “É que tem gente que não deve ter percebido ainda [...], mas o Marrom é negro [ênfase na palavra], né Marrom? De nascença – o que é pior”, diz o ator branco; ao que o ator negro responde: “Então agora cabe um processo em quem riu e em quem falou [...] Porque agora não pode mais chamar o coleguinha de negro, nem de preto,

⁴¹⁴ Como afirma Livio Sansone, Dubois, Alain Locke e Ralph Bunche intelectuais negros estudiosos das relações raciais nos EUA consideravam: “o Brasil era um modelo positivo para o futuro das relações raciais nos Estados Unidos”(2012, p.11)

⁴¹⁵ Documentário disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=PRQ1LuBWOLg>. Consultado: 3/12/2012.

agora vocês são obrigados a me chamar de...”. O branco o interrompe e grita: “Filho da...”.

Questionados pelo documentarista sobre tais piadas, os humoristas imiscuem-se da resposta, dizendo que “tirar uma dos outros” é própria da piada – “o humor sempre tem um alvo”, diz por exemplo outro humorista Danilo Gentili – e reclamam dos processos recebidos, protestando contra interlocutores que supostamente querem restringir sua liberdade de expressão. Como diz o deputado Jean Wyllys no documentário: “o problema é ofender um coletivo e não querer ser contestado. [...] Você tem todo o direito de fazer sua piada, mas pague o preço de ser chamado de [...] racista, homofóbico e sexista. A liberdade tem limites e ela se encerra [...] no reconhecimento do direito do outro”.

O exemplo é indicativo de que talvez estejamos num momento de transformação do racismo brasileiro: há pelo menos 25 anos, reivindicações fundamentais do movimento negro vêm sendo aos poucos incluídas na agenda política nacional e, mais recentemente, através de um modelo de ações afirmativa mais sistemático e abrangente com cotas raciais em universidades e instituições públicas. Grosso modo, há aqueles que compreendem que as ações afirmativas são uma das principais formas de combater as desigualdades raciais e o racismo no Brasil (MUNANGA, 2005; SANTOS, J. e QUEIROZ, 2005; SEGATO, 2005; CARVALHO, J., 2005; GUIMARÃES, 2006 e 2012). Com um ponto de vista diferente, há cientistas sociais que se contrapõem a tais políticas por considerarem que os ideais universalistas são a melhor forma de combater o racismo e as desigualdades raciais, bem como por acreditarem que o padrão de classificação mais fluido no Brasil possibilitaria uma alternativa diversa de anti-racismo em relação aos Estados Unidos e África do Sul (FRY, MAGGIE e MAIO et al., 2007). Outros autores têm buscado unir a singularidade da sociabilidade entre brancos, negros e mestiços no Brasil à defesa de políticas de reparação racial (SANSONE, 2005; SCHWARCZ 2011 e 2013). Costa (2006) revela que este tipo de política de ações afirmativas pode ser traduzido localmente, preservando as particularidades das relações raciais no Brasil. Há também estudos que avaliam o impacto dessas políticas tanto para as populações negras (SANTOS, J, 2013), quanto no debate acadêmico (HOFBAUER, 2006) e os que abordam outros temas que contribuem para pensar o racismo, o antirracismo e as relações raciais no Brasil (PINHO e SANSONE, 2008; MOUTINHO, 2006; SCHWARCZ, 2010; GUIMARÃES, 2004, entre outros).

Se é inegável que houve mudanças consideráveis na luta contra o racismo no Brasil nos últimos anos, é com perplexidade que se observa a estratégia de transmutação da reação racista que procura resistir ao processo de reconhecimento dos direitos da população negra. Em meio à confrontação, apesar de alguns erros no diagnóstico e prognóstico de Florestan Fernandes (HASENBALG, 2005), penso que o mecanismo da dissimulação apontado por ele – e resumido na ideia de “preconceito de não ter preconceito” –, ganha novos contornos, e talvez mais profundos. Novamente, ao invés de buscar compreender a discriminação racial e suas nefastas consequências, aquele que discrimina se coloca na posição de ultrajado. A resistência que em outros tempos vinha em resposta à mais discreta sugestão de uma atitude racista de parte dos brancos, entendida como deselegância, agora é transformada por tais comediantes na acusação de que as reivindicações dos grupos discriminados constituem um suposto cerceamento de suas liberdades individuais.

Assim, repensar a trajetória de Grande Otelo no cinema também abre espaço para refletir sobre as redefinições atuais do racismo num país que, longe de aboli-lo, faz emergir uma nova leva de humoristas para afirmar que o respeito às diferenças é uma forma de censura, enquanto o racismo, a homofobia e o sexismo são sinais de liberdade.

Por um lado, não há como tolerar atitudes como essa. Por outro, cabe a nós refletirmos sobre as estratégias anti-racistas e pensar até que ponto elas estão sendo eficientes e produtivas num país que se tem esmerado para construir e reconstruir novas formas de discriminação. Como analisa Lilia Schwarcz, atualmente vivemos diante de “um racismo silencioso e ambivalente, que se esconde por detrás de uma suposta garantia da universalidade e da igualdade das leis, e que lança para o terreno do privado, e para o vizinho, o jogo da discriminação” (SCHWARCZ, 2011).

Claro está que a dissimulação já não é mais algo singular do Brasil. Outros países, com diferentes padrões de racialização e sociabilidade entre brancos e negros enfrentam dificuldades para identificar, criminalizar e combater atitudes racistas. Observando o contexto francês, Didier Fassin (2011) mostra como é difícil denunciar o racismo quando, por exemplo, um negro tem um emprego ou o aluguel recusado. De modo análogo, nos Estados Unidos observa-se um uso disseminando do termo “racial microaggression” (micro-agressões raciais) – conceito criado por Derald Wing Sue (2007) para revelar atitudes de norte-americanos que ignoram o impacto de atitudes cotidianas na reprodução de visões racistas, o que pode ocorrer mesmo contra a vontade do agressor e de forma inconsciente.

Ao longo da pesquisa, aprendi com Grande Otelo que a maior liberdade de um artista é poder criar de forma desvinculada de qualquer classificação racial e, acrescentaria, de gênero e orientação sexual. Em vida, Otelo jamais alcançou essa liberdade de expressão. Vinte anos após sua morte, o campo do entretenimento, ainda dominado por uma estrutura de sentimento da branquitude, está a léguas de distância de abrir espaço para uma transformação capaz de permiti-la aos intérpretes negros. Esta pesquisa apenas ganhou novas dimensões quando compreendi o privilégio dos atores brancos em relação aos negros e a importância de desconstruir olhares que, a todo momento, insistem em minimizar o racismo no campo cultural.

Embora o vocabulário chamado de politicamente correto seja efetivo em alguns casos, ele parece por vezes incapaz de responder os ataques dos humoristas atuais e os risos de seu público. Por um ângulo, é inegável que o uso de novas terminologias constitui uma estratégia importante para revelar os significados opressivos que as palavras carregam historicamente – com o mérito de, no mínimo, abrir espaço para o debate. Por outro, tal estratégia tem se mostrado inócua frente à reação racista brasileira. Talvez uma resposta possível ao questionário de Dubois seja reconhecer que o racismo deva de fato ser combatido com mais liberdade: não aquela que almejam esses humoristas, mas a liberdade expressa por Jack White, jornalista negro, nas respostas que formulou para as três primeiras questões de Dubois:

I believe that black people are best served by freedom, not restraint; by open debate, not self-imposed limitations. Who decides what is ‘positive’ for our people? It used to be the overseer. Put it all out there, and let people, black people make their own judgments (WHITE *apud* GATES, 2011, p.1010).

É inegável que sem equidade social, representacional e econômica torna-se difícil criar condições de liberdade de fato, que viabilizem estratégias antirracistas capazes de responder às novas formas de discriminação racial – “racializando”, ou não, as vias de luta. Porém, dadas as características do racismo atual, a desconstrução da estrutura de sentimentos da branquitude tem sido uma das formas apontadas para lidar com ele, que começa por uma reflexão sobre os privilégios que marcam a diferença entre brancos e grupos discriminados por sua raça ou etnicidade. Gostaria de destacar um estudo que sintetiza estas reflexões: começando pela observação de o quanto é difícil para os homens perceberem suas diversas vantagens com relação às mulheres, Peggy McIntosh, intelectual branca e feminista, procurou discutir mais a fundo uma

dimensão largamente inconsciente e invisível do machismo e outros sistemas de opressão – o racismo e a discriminação por classe social, entre eles. Perplexa diante de gestos cotidianos que reproduziam a opressão, ela passou a listar os privilégios de ser uma mulher branca em relação às negras em seu dia a dia, o que resultou numa lista de 26 benefícios que sua cor lhe garantia. Penso, que a lista de McIntosh, é uma espécie de resposta inversamente simétrica ao questionário de Dubois e orienta a perspectiva dessa tese na medida em que suscita a desconstruir a branquitude e um racismo cada vez mais plástico, cujas consequências mantêm-se extremamente concretas. Termino a pesquisa com os 26 pontos levantados pela autora e um convite à reflexão:

1. I can if I wish arrange to be in the company of people of my race most of the time.
2. If I should need to move, I can be pretty sure of renting or purchasing housing in an area which I can afford and in which I would want to live.
3. I can be pretty sure that my neighbors in such a location will be neutral or pleasant to me.
4. I can go shopping alone most of the time, pretty well assured that I will not be followed or harassed.
5. I can turn on the television or open to the front page of the paper and see people of my race widely represented.
6. When I am told about our national heritage or about “civilization,” I am shown that people of my color made it what it is.
7. I can be sure that my children will be given curricular materials that testify to the existence of their race.
8. If I want to, I can be pretty sure of finding a publisher for this piece on white privilege.
9. I can go into a music shop and count on finding the music of my race represented, into a supermarket and find the staple foods which fit with my cultural traditions, into a hairdresser’s shop and find someone who can cut my hair.
10. Whether I checks, credit cards, or cash, I can count on my skin color not to work against the appearance of financial reliability.
11. I can arrange to protect my children most of the time from people who might not like them.
12. I can swear, or dress in second hand clothes, or not answer letters, without having people attribute these choices to the bad morals, the poverty, or the illiteracy of my race.
13. I can speak in public to a powerful male group without putting my race on trial.

14. I can do well in a challenging situation without being called a credit to my race.
15. I am never asked to speak for all the people of my racial group.
16. I can remain oblivious of the language and customs of persons of color Who constitute the world's majority without feeling in my culture any penalty for such oblivion.
17. I can criticize our government and talk about how much I fear its policies and behavior without being seen as a cultural outsider.
18. I can be pretty sure that if I ask to talk to "the person in charge," I will be facing a person of my race.
19. If a traffic cop pulls me over or if the IRS audits my tax return, I can be sure I haven't been singled out because of my race.
21. I can go home from most meetings of organizations I belong to feeling somewhat tied in, rather than isolated, out-of-place, outnumbered, unheard, held at a distance, or feared.
22. I can take a job with an affirmative action employer without having co-workers on the job suspect that I got it because of race.
23. I can choose public accommodation without fearing that people of my race cannot get in or will be mistreated in the places I have chosen.
24. I can be sure that if I need legal or medical help, my race will not work against me.
25. If my day, week, or year is going badly, I need not ask of each negative episode or situation whether it has racial overtones.
26. I can choose blemish cover or bandages in "flesh" color and have them more or less match my skin. (MCINTOSH,1989, p. 2 e 3).

Bibliografia

- ABEL, Elizabeth. *Signs of the times: the visual politics of Jim Crow*. Los Angeles: University of California Press, 2010.
- ABREU, Nuno Cesar. **Boca do lixo**. Campinas, Ed. Unicamp, 2006
- ADRIANO, Carlos e VOROBOW. **Julio Bressane: Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.
- ALBERTI, Verena e PEREIRA, Amilcar Araujo. *Histórias do movimento negro no Brasil*. Rio de Janeiro, Pallas, 2007.
- ALONSO, Angela, COSTA, Valeriano e MACIEL, Débora. Identidade e Estratégia na formação do movimento ambientalista brasileiro. **Novos Estudos**, n.79, 2007: 151-167.
- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O cinema como "agitador de almas": argila uma cena do Estado Novo**. São Paulo: Annablume, 1999.
- ALMEIDA, Heloísa Buarque. **Cinema em São Paulo: hábitos e representação do público (anos 40 /50 e 90)**. Dissertação de Mestrado, São Paulo, PPGAS/FFLCH/USP, 1995.
- ALTMAN, Rick. **The American Film Musical**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- AMARAL, Rita e SILVA, Vagner Gonçalves. Foi conta pra todo canto: religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. **Afro-Ásia**, n: 34, 2006: 189-235.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Joaquim Pedro. **Pressbook de Macunaíma**. Rio de Janeiro, Filme do Serro, 1969.
- ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
- ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo, Senac, 2004.
- _____. A força de um desejo: a persistência da braquitude como padrão estético audiovisual. **Revista USP**, 2006: 72-79.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX**. Bauru: Edusc, 2001.
- AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- AUMONT, Jaques e MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.
- AUTRAN, Arthur. **Berlim na Batucada. Catálogo da mostra: Cinédia 75 anos**. São Paulo, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 4 a 15 de Janeiro de 2006.
- _____. **O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro**. Campinas: Tese de Doutorado, Unicamp, 2004.
- AZEREDO, Ely. **Jorge Ileli: o suspense de viver**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- BACHOLLET, Raymond; DEBOST, Jean-Barthélemy; LELIEUR, Anne-Claude; et al. **Négripub: l'image des noirs dans la publicité**. Paris, Somogy, 1987.
- BALIO, Tino. **History of the American Cinema: Grande Design (1930-1939)**. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- BARON, Cynthia e CARNICKE, Sharon Marie. *Reframing screen performance*. Michigan, University of Michigan Press, 2008.

- BARRO, Máximo. **José Carlos Burle: drama na chanchada**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.
- _____. **Moacyr Fenelon e a criação da Atlântida**. São Paulo: Sesc, 2001.
- BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)**. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.
- BASTOS, Mônica Rugai. **Tristezas não pagam dívidas**. São Paulo: Olho d'água, 2001.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1964.
- _____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- BAZIN, André. **Orson Welles**. Rio de Janeiro, JZE, 2006.
- BEDERMAN, Gail. **Manliness & Civilization: a cultural history of gender and race in the United States, 1880-1970**. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- _____. **O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla**. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- BENAMOU, Catherine L. **It's All True: Orson Welles's Pan-American Odyssey**. Los Angeles: University of California Press, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: _____. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.
- BENTES, Ivana. **Joaquim Pedro de Andrade**. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 1996.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BOGLE, Donald. **Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, e Bucks: an interpretative history of blacks in American films**. New York: Continuum, 2009.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.
- BOTELHO, André, e Elide de Rugai e BÔAS, Glúcia Villa BASTOS. **O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2002, p. 190.
- _____. **Regras da arte**. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Esboço de auto-análise**. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- _____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2007a.
- _____. **Meditações Pascalianas**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2007b.
- _____. **As coisas ditas**. São Paulo, Brasiliense, 2009.
- _____. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2010.
- BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, n.26, 2006: 329-376.
- BRANDÃO, Lucas Coelho. *Os movimentos sociais e a Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988: entre a política institucional e a participação popular*. São Paulo: Dissertação de mestrado, sociologia, USP, 2012.
- BRESSANE, Júlio. "O experimental no cinema nacional." In: ADRIANO, Carlos e VOROBOW. **Julio Bressane: Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995: 153-156.
- BRITO, Deise Santos. **Um ator de fronteira: uma análise da trajetória do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 e 40**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Mestrado em Artes Cênicas, 2011.

- BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. São Paulo, Cosac Naify, 2009.
- CABRAL, Sérgio. **Grande Otelô: uma biografia**. São Paulo: 34, 2007.
- CALIL, Carlos Augusto. Cinema e indústria. In: LABAK, Amir. **Folha conta cem anos de cinema**. São Paulo: Imago, 1996.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo, Companhia Nacional, 1965.
- _____. Radicalismos. **Estudos Avançados**, v. 4, n. 8, 1990: 5-18.
- _____. Dialética da malandragem. In: _____. **O discurso e a cidade**. Rio Janeiro: Duas cidades, 1993: 19-54
- _____. A revolução de 1930 e a cultura. In: _____. **A Educação pela Noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006: 219-240.
- CANUTO, Roberta (org.). *Encontros: Rogério Sganzerla*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.
- CARDOSO, Ruth. “Movimentos sociais urbanos balanço crítico.” In: *Sociedade Política no Brasil Pós-64*, por Bernardo e ALMEIDA, Maria Hernínia Tavares SORJ, 313-350. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008.
- CATANI, Afrânio. M e SOUSA, José I. Mello. *A Chanchada no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983
- CARVALHO, José Jorge. O confinamento racial do mundo acadêmico brasileiro. **Revista USP** n. 68, 2005: 88-103.
- CARVALHO, Noel dos Santos. O negro no cinema brasileiro: o período silencioso. In: **Plural**. Revista de pós-graduação em Sociologia da FFLCH/USP, nº 10, São Paulo, 2º sem. 2003, pp. 155-179.
- _____. **Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul**. (Tese de Doutorado em Sociologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, 2005.
- CASTRO, Ruy. **Carmen**. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- CLARK, Champ. **Shuffling to ignominy: the tragedy of Stepin Fetchit**. New York: iUniverse, Inc, 2005.
- CLASTRES, Pierre. Do que riem os índios. In: _____. **A sociedade contra o estado**. São Paulo: Cosac Naify, 2003: 145-166.
- COHAN, Steven. **Hollywood Musicals**. New York: Routledge, 2002.
- CONRICH, Ian. Merry Melodies: The Marx Brothers Musical Moments. In: STILWELL, Bill e MARSHALL, Robin. **Musicals: Hollywood and Beyond**. Portland: Intellect Books, 2000: 47-54.
- CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. **Cadernos Pagu** (6-7), 1996: 35-50.
- _____. **As ilusões da liberdade: a Escola de Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil**. Bragança Paulista : EDUSF, 1998.
- _____. Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal. **Cadernos Pagu** n.16, 2001: 13-30.
- COSTA, Cláudio. **Cinema Brasileiro (anos 60-70): dissimetria, oscilação e simulacro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- COSTA, Sérgio. *Dois Atlânticos*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- COUCEIRO, Solange M. **O negro na televisão de São Paulo: um estudo de relações raciais**. São Paulo, FFLCH/USP, 1983.
- CRIPPS, Thomas. **Slow fade to black**. New York: Oxford University Press, 1993.
- CUNHA, Manuela. **Negros estrangeiros**. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspás**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

- CUSTÓDIO, Tulio Augusto Samuel. **Construindo o (auto)exílio: Trajetória de Abdias do Nascimento nos Estados Unidos, 1968-1981**. São Paulo: Dissertação de mestrado em sociologia, USP., 2011.
- DAMATTA, Roberto. Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira. In: _____. **Relativizando: uma introdução à antropologia social**. 58-85. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- DENNISON, Stephanie e SHAW, Lisa. **Popular Cinema in Brazil**. Manchester: University of Manchester Press, 2004.
- DIAS, Rosângela. *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.
- DILLON, Josephine. **Modern acting: a guide for stage, screen and radio**. New York, Prentice-Hall, 1940.
- DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. São Paulo: EDUSP, 2009.
- DOURADO, Ana Karicia Machado. **Fazer rir fazer chorar: a arte de Grade Otelo**. São Paulo: Dissertação de mestrado em História, Universidade de São Paulo, 2005.
- DOUXAMI, Christine. "Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono." **Afro-Ásia**, 25-26, 2001: 313-363.
- DYER, Richard. **White: Essays on race and culture**. Londres: Routledge, 1997.
- _____. **Stars**. Londres: Palgrave Macmillan, 1998.
- _____. **Only entertainment**. Londres, Routledge, 2002.
- _____. **Heavenly bodies**. Londres, Routledge, 2004.
- ESCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de água**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista**. São Paulo: Edusp, 1994.
- FASSIN, Didier. "Racialization: how to do races with body." In: MASCIA-LEES, Frances. **A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment**. Wiley-Blackwell: Malden, 2011: 419-434.
- FAUSTO, Boris. **Getúlio Vargas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini: vida, obra e paixões do grande cineasta, contadas por ele mesmo**. Porto Alegre, L&PM, 1983.
- FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Diefel, 1972.
- FERRARA, Miriam N. **A imprensa Negra Paulista (1915-1963)**. São Paulo, Antropologia 13, FFLCH. USP, 1986 p.130
- FEUER, Jane. The Self-reflexive Musical and the Myth of Entertainment . In: COHAN, Steven. **Hollywood Musicals the Film Reader**. New York: Routledge, 2002: 31-41.
- FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**. São Paulo: Global, 2006 [1936].
- FRY, Peter. **A persistência da raça**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- _____.; MAIO, Marcos Chor; MAGGIE, Yvonne, et al.. **Divisões perigosas: políticas raciais no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso da Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GARDNER, Gerald. **The Censorship Papers: movie censorship letters the Hays Office 1934 a 1968**. New York: Dodd, Mead & Company, 1987.
- GATES JR., Henry Louis. **Thirteen ways of looking at a black man**. New York, Vintage Books, 1997.

- _____. e BURTON, Jennifer. **Call and Response: key debates in African Maerican Studies**. New York: W.W. Norton and Company, 2011.
- GATTI, José. **Barravento: a estréia de Glauber**. Florianópolis: UFSC, 1987.
- GREEN, James N. **Além do carnaval: a homossexualidade no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- _____. **Apesar de vocês: oposição à distadura brasileira nos Estados Unidos (1964-1985)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GOLDMAN, Márcio. **Como funciona a Democracia: Uma Teoria Etnográfica da Política**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- GOMERY, Douglas. Hollywood as industry. In: GIBSON, John e HILL, Pamela Church. **The Oxford Guide to Film Studies**. Oxford: Oxford University Press, 1998: 245-255.
- GOMES, Angela Castro. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- _____. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História da Vida Privada IV**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998: 489-558.
- _____. e ABREU, Martha. *A nova “Velha” República: um pouco de história e historiografia*. In: **Revista Tempo**, vol. 13, n. 26, janeiro de 2009.
- GOMES, Flávio. **Negros e a política (1888-1937)**. Rio de Janeiro, JZE, 2005.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo:: Editora Perspectiva, 1974.
- _____. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio **A personagem de ficção**. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- _____. **Crítica de cinema no suplemento literário vol. I e II**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GOMES, Thiago. **Um Espelho no Palco**. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.
- GONZAGA, Alice. **50 anos de Cinédia**. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio. **Racismo e Anti-racismo no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- _____. A questão racial na política brasileira. **Tempo Social**, n. 13(2) (2001): 121-142.
- _____. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. A modernidade negra. **Teoria e Pesquisa** 42 e 43, 2003: p.41-61.
- _____. **Intelectuais negros e formas de integração nacional**. *Estudos Avançados* 18 (50), 2004: 271-284.
- _____. Depois da democracia racial. **Tempo social, revista de sociologia da USP** v. 18, n. 2, 2006: 269-287.
- _____. e MACEDO, Márcio. Diário trabalhista e a democracia racial negra nos anos 1940. **DADOS**, 51 n:1, 2008: 143-182.
- _____. A República de 1889: utopia de branco, medo de preto (a liberdade é negra; a igualdade, branca e a fraternidade, mestiça). **Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar**, v.1, n.2, 2011.
- _____. Raça, cor, cor da pele e etnia. **Cadernos de Campo**, n.20, 2011: 265-271.
- _____. Medida pode fixar um novo marco nas relações raciais. **Folha de S. Paulo**, 14/11/2012. Disponível em:
<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/71839-medida-pode-fixar-um-novo-marco-nas-relacoes-raciais.shtml>>.

- HALL, Stuart (org.). **Representation: cultural representation and signifying practices**. Londres, Sage, 1997.
- _____. **Da diáspora: identidades, e mediações culturais**. Belo Horizonte, Ed. UFMG e Humanitas, 2006.
- HAMBURGER, Esther. Performance, Television and Film: Bus 174 as a perverse case of appropriation of the means of constructing spectacular audiovisual form. **Observatório Journal** 001-011, 2008. Disponível em: <<http://obs.obercom.pt/index.php/obs>>.
- HASENBALG, Carlos. **Discriminação e desigualdades raciais no Brasil**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- HARRIS, Leslie M. From Abolitionist Amalgamators to "Rules of the Five Points". In: HODES, Martha. **Sex, Love, Race: Crossing Boundaries in North American History**. New York: New York University Press, 1999: 191-212.
- HEFFNER, Hernani. Um empreendimento arriscado. **Cinédia 75 anos**. São Paulo, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006: 4-15.
- HERTZ, Robert. A preeminência da mão direita: um estudo sobre a polaridade religiosa. **Religião e Sociedade**, 1980.
- HEYLIN, Clinton. **Despite the System: Orson Welles versus Hollywood Studios**. Chicago: Chicago Review Press, 2005.
- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **Imagem violência: etnografia de um cinema provocador**. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.
- HOFBAUER, Andreas. Ações afirmativas e o debate sobre o racismo no Brasil. **Lua Nova** 68, 2006: 9-56.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Macunaíma da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1978.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro Livraria José Olympio Editora, 5ª Edição revista, 1969.
- HOOKS, bell. **Black looks: race and representation**. Boston: South End Press, 1992.
- HUGGINS, Nathan Irvin. **Harlem Renaissance**. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- JESUS, Maria Angela de. **Ruth de Souza: a estrela negra**. São Paulo, Imprensa Oficial, 2004.
- JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema - Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo**. São Paulo: T.A. Queiroz, Editor, 1982.
- KING, Barry. *Articulating Stardom*. In: **Screen** 26/5: 27-50, 1985.
- KRUTNIK, Frank. Genre, Narrative and the Hollywood Comedian. In: KARNICK, Kristine Brunovska e JENKINS, Henry. **Classical Hollywood Comedy**. New York: Routledge, 1995: 17-39.
- KOIFMAN, Georgina (org.) *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- KULESHOV, Lev. **Kuleshov on film: writings of Lev Kuleshov**. Los Angeles, University of California Press, 1974.
- LAHIRE, Bernard. **Homem plural: os determinantes da ação**. Petrópolis, Ed. Vozes, 2002.
- LANGFORD, Barry. **Film Genre: Hollywood and Beyond**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.
- LAWRENCE, Novotny. **Blaxploitation of the 1970: blackness and Genre**. New York: Routledge, 2008.

- LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Marieta de Moraes e FERREIRA, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2002: 167-182.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural. Vol. I**, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973 [1954].
- _____. “As descontinuidades culturais e o desenvolvimento econômico.” In: **Antropologia Estrutural II**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p. 317-327.
- LHAMON, W. T. *Raising Cain: blackface performance from Jim Crow to Hip Hop*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. **Vanguarda do atraso ou atraso da vanguarda? Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil**. Dissertação de Mestrado, Antropologia, USP, 2012
- LIMA, Luiz Costa. Persona e sujeito ficcional. In: **Pensando nos trópicos** (Dispersa Demanda II), por Luiz Costa LIMA. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LIMA, Mônica Cristina Araújo. *Nelson Pereira dos Santos e Fernando Birri: imagens do (sub) desenvolvimento*. São Paulo, dissertação de mestrado no PROLAM, USP, 2000.
- LINDFORS, Bernth. **Africans on Stage: studies in ethnological show business**. Bloomington: Indiana University Press, 1999.
- LOBO, Rodrigo Gomes. Do que riem os jornalistas? Autonomia e heteronomia no jornalismo contemporâneo. **Revista Temáticas**, no prelo.
- LOPES, Nei. **O samba na realidade**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- LOTT, Eric. **Love and Theft: blackface minstrelsy and the American Working Class**. New York: Oxford University Press, 1995.
- MACEDO, Márcio. **Abdias do Nascimento: trajetória de um negro revoltado**. São Paulo: Dissertação de Mestrado em Sociologia da Universidade de São Paulo, 2005.
- MACHADO, Hilda. *Rio 40 Graus, Rio Zona Norte: o jovem Nelson Pereira dos Santos*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 1987.
- MARINS, Paulo César Garcez. *Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras*. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada III: República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008, pp.131-214.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo : Cosac Naify, 2003 [1938].
- McCLINTOCK, Anne. **Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- McINTOSH, Peggy. *White privilege: unpacking the invisible backpack*. mimeo: Disponível: <http://www.isr.umich.edu/home/diversity/resources/white-privilege.pdf>, 1989.
- MCDONALD, Paul. *Film acting*. In: HILL, John e GIBSON, Pamela Church. **The Oxford Guide to Film Studies**. Oxford, Oxford University Press, 2008.
- MEIRELLES, William Reis. *Paródia e Chanchada*. Londrina: Edue, 2005.
- MELO, Luís Alberto Rocha. **Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo**. Departamento de Cinema, Universidade Federal Fluminense, Niterói: Dissertação de mestrado, 2006.
- _____. Walter da Silveira em quatro volumes. **Contracampo** 89, 2007.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

- _____. Notas sobre Fred Astaire. In: _____. **A ideia e o figurado**. São Paulo: Duas Cidades e 34, 2005.
- MENDES, MIRIAM GARCIA. O negro e o teatro brasileiro. São Paulo, Hucitec, 1993.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- MONTEIRO, Pedro Meira Cartas de Mário de Andrade a Sérgio Buarque revelam crise dos modernos de 1922. In: **O Estado de S. Paulo** - 23 de abril de 2011.
- MISKOLCI, Richard. **O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX**. São Paulo: Annablume, 2012.
- MIZEJEWSKI, Linda. Beautiful White Bodies. In: COHAN, Steve. **Hollywood Musicals**. Nova York : Routledge, 2002: 183-193.
- MORAES, Vinicius de. **O cinema de meus olhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MOREL, Edmar. **Histórias de um repórter**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MORETTIN, Eduardo. **Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme O Descobrimento do Brasil**. São Paulo: Tese de doutorado, ECA USP, 2001.
- MORSE, Richard. **O Espelho de Próspero: cultura e ideias nas Américas**. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- MOTTA, Nelson. **A primavera do dragão: a juventude de Glauber**. Rio de Janeiro : Objetiva, 2011.
- MOURA, Roberto. **Grande Otelo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- MOUTINHO, Laura. *Razão, cor e desejo*. São Paulo: Unesp, 2003.
- _____. Negociando com a adversidade: reflexões sobre "raça", (homos)sexualidade e desigualdade social no Rio de Janeiro. **Estudos Feministas** 14 (1), 2006: 103-116.
- MUNANGA, Kabengele. Algumas considerações sobre "raça", ação afirmativa e identidade negra no Brasil. **Revista USP** n. 68, 2005: 46-57.
- MULVEY, Laura. **Visual and other pleasures**. Indiana: Indiana University Press, 1999.
- MURAT, Rodrigo. **Zezé Motta, muito prazer**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- MUSCIO, Giuliana. **Hollywood's new deal**. Philadelphia: Temple University Press, 1997.
- NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo, Cosac Naify, 2006.
- NASCIMENTO, Abdias do. **Relações de Raça no Brasil**. Rio de Janeiro, Edições Quilombo, 1950.
- _____. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, vol.18, no. 50, São Paulo, Jan./apr. 2004.
- NETO, Antonio Leão da Silva. **Astros e estrelas do cinema brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- NEHRING, Marta Moraes. **São Paulo no cinema: a representação da cidade nos anos 1960**. Tese (Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- NEVES, David. O cinema de assuntos e autor negro no Brasil. **Cadernos brasileiros ano X, n.47, 1968 [1965]: 75-82**.
- NOGUEIRA, Oracy. **Tanto preto, quanto branco: estudos de relações raciais**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1985, p.79.
- NÚÑEZ, Fabián. Entre o drama e a comédia: por um cinema nacional e popular. In: **Cinédia 75 anos**, por Catálogo de exposição CCBB, 21-23. São Paulo: CCBB, 2006.

- ORTIZ, Anna Maria Balogh. **Adaptações: conjunções - disjunções - transmutações (do literário ao fílmico e ao televisual)**. São Paulo, tese de Livre Docência em Comunicação – ECA/USP, 1991.
- ORTIZ, Renato. **Moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- OTELLO, Grande. *Bom, dia manhã*. São Paulo Topbooks, 1993.
- PAIVA, Samuel José Holanda de. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. São Paulo, tese de Doutorado em Comunicação, ECA/USP, 2005.
- PASSERON, Jean-Claude. Biographies, flux, itinéraires, trajectoires. **Revue française de sociologie**, 1990, 31-1: 3-22.
- PEREIRA, João Batista Borges. **Cor, Profissão e Mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo**. São Paulo: Edusp, (2001 [1967]).
- PINA-CABRAL, João de. **O limiar dos afectos: algumas considerações sobre nomeação e a constituição social de pessoas**. Campinas: Aula Inaugural do PPGAS da Universidade de Campinas: mimeo, 2005.
- PIGNATARI, Décio. História sem Estória. In: ADRIANO, Carlos e VOROBOW. **Julio Bressane: Cinopoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995: 45-49
- PINHO, Osmundo e SANSONE, Livio. **Raça: novas perspectivas antropológicas**. Salvador: EDUFBA e ABA, 2008.
- PINTO, L.A. Costa. **O negro no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992 : p. 200-212.
- _____. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989: pp.3-15.
- PONTES, Heloisa. *Beleza roubada: gênero, estética e corporalidade no teatro*. In: **Cadernos Pagu** n.33, 2009.
- _____. **Intérpretes da metrópole**. São Paulo: Edusp, 2011.
- PRANDI, Reginaldo. **Herdeiras do Axé**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- _____. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PRUDENTE, Celso. **Barravento: o negro como possível referencial estético no Cinema Novo de Glauber Rocha**. São Paulo, Ed. Nacional, 1995.
- RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal: a representação em seu limite (1968/1973)**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990.
- _____. Bressane com outros olhos. in: VOROBOW, Bernardo. **Julio Bressane: Cinopoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.
- _____. e MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Senac, 1997.
- RANGEL, Otávio. **Técnica Teatral**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1949.
- RICHARDSON, Betty. Film censorship. In: ABERLAD, Peter. **Censorship**. New Jersey, Salem Press, 1997.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. **Brasilidade revolucionária**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- RIPPY, Marguerite H. **Orson Welles and the Unfinished RKO Projects**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009.
- ROBALINHO, Roberto. Pif-paf. **Catálogo da Cinédia**. 2006.

- ROBINSON, Cedric J. **Forgeries of memory and meaning: blacks and the regimes of race in american theatre and film before world war II**. Chapel Hill: The University of California Press, 2007.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003 [1963].
- _____. **A Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2003b.
- RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espoliação branca**. São Paulo: Hucitec, 1981.
- RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. São Paulo: Pallas, 2001.
- ROGIN, Michael. **Blackface, White Noise: Jewish immigrants in the Hollywood Melting Pot**. Los Angeles: University of California Press, 1996.
- ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. **Um cinema paramétrico-estrutural: existência e incidência no cinema brasileiro**. São Paulo, dissertação de mestrado em comunicação ECA/USP, 2000;
- ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. **As Cores da Revolução: a literatura de Jorge Amado nos anos 30**. Campinas, dissertação de mestrado, em Antropologia, Unicamp, 2004.
- _____. **O intelectual "feiticeiro": Édison Carneiro e o campo dos estudos das relações raciais**. Campinas: tese de doutorado, Antropologia, Unicamp, 2011.
- RUBIN, Martin. Busby Berkeley and the Backstage Musical. In: COHAN, Steven **Hollywood Musicals the film reader**. New York: Routledge, 2002: 53-62.
- SADER, Eder e PAOLI, Maria Célia. Sobre "Classe populares" no pensamento sociológico contemporâneo. In: CARDOSO, Ruth. **A aventura antropológica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004: 39-68.
- SAHLINS, Marshall. Ilhas de História. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.
- _____. O "Pessimismo Sentimental" e a Experiência Etnográfica: Por que a cultura não é um objeto em via de extinção (Parte I). **Mana** 3(1), Rio de Janeiro, 1997.
- _____. **Cultura e Razão Prática**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003.
- SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso**. São Paulo, Companhia das Letras, 2002 p.305
- _____. A dimensão cômica da vida privada na República. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada III: República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008, pp. 289-367.
- SALLES, João Moreira. *Assim é se não lhes parece*. In: **Piauí**, n. 29, fev. 2009.
- SALLUM JR., Brasília. **Labirintos: dos generais à Nova República**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor e Editora UFRJ, 2001.
- SANSONE, Livio. **Negritude sem etnicidade**. Salvador: EDUFBA e PALLAS, 2007.
- _____. O bebê ea água do banho: a ação afirmativa continua importante, não obstante os erros da UNB. **Horizontes Antropológicos**, 2005: 251-254.
- _____. Estados Unidos e Brasil no Gantois: o poder e a oreigem transnacional dos Estudos Afro-brasileiros. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** vol.27, n:79, 2012: 9-29.
- SANTOS, Jocélio Teles e QUEIROZ, Delcele Mascarenhas. Vestibular com cotas: análise em uma instituição pública federal. **Revista USP** n. 68, 2005: 58-75.

- _____. **O impacto das cotas nas universidades brasileiras (2004-2012)**. Salvador, Centro de Estudos Orientais, 2013.
- SANTOS, Nelson Pereira; ROCHA, Glauber e VIANY, Alex. Cinema Novo: origens, ambições e perspectivas. **Revista Civilização Brasileira**. Ano I, Março de 1965, p. 185-196.
- SANTOS, Ricardo Ventura, e Maria C. e MAIO, Marcos Chor BORTOLINI. No fio da navalha: raça, genética e identidades. **Revista USP** n.68, 2005: 22-35.
- SANTOS, Tadeu Pereira. **Grande Otelo/Sebastião Prata: caminhos e desafios da memória**. Dissertação de mestrado em História Social na UFU, 2009.
- SARLO, Beatriz. **Paixão e Exceção: Borges, Eva Perón, montoneros**. São Paulo Companhia das Letras, 2005.
- SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres: formulas, filmmaking, and the studio system**. Boston: McGraw Hill, 1981.
- SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- _____. **Alô, Alô Carnaval**. In: **Cinédia 75 anos**, por Catálogo de exposição CCBB, 21-23. São Paulo: CCBB, 2006.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Complexo de Zé Carioca - notas sobre uma identidade mestiça e malandra. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n 29, ano 10, out 1995. p. 49-63.
- _____. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: _____ **História da Vida Privada IV**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998: 173-244.
- _____. e STARLING, Heloísa. “Lendo canções e arriscando um refrão.” *Revista da USP*, 2005: 210-233.
- _____. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. **O sol do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. BOTELHO, André (org.). **Um enigma chamado Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras,
- _____. e BOTELHO, André (org.). **Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil República. In: BARRETO, Lima. **Contos Completos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. e HIRANO, Luis Felipe Kojima. “Humberto Mauro em diversos planos: das paisagens mineiras ao retrato de um Brasil profundo.” In: *Minhas Gerais*, por Heloísa (org.) STARLING, 148-160. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- _____. Entrevista: Lilia Moritz Schwarcz analisa questões raciais no Brasil. **Globo Universidade**, 09/04/2013.
- SCHWARZ, Roberto. *8 ½ de Fellini: o menino perdido e a indústria*. In: *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, Ano 1, 1965.
- _____. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- _____. **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. Cultura e política, 1964-1969. In: _____ **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das letras, 2008: 70-111.
- SEGATO, Rita Laura. Cotas: por que reagimos?. **Revista USP**, 2005: 76-87.
- SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da Vida Privada III: da Belle Époque à era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. **Orfeu extático na metrópole**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- SGANZERLA, Rogério. **O pensamento vivo de Orson Welles**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1986.
- _____. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.
- SILVA, Ermínia. **Circo-Teatro: Benjamin de Oliveria e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo, Editora Altana, 2007.
- SILVEIRA, Renato. O jovem Glauber Rocha e a ira do Orixá. **Revista da USP**, n.39, 1998: pp. 88-115.
- SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional: das origens à Era Vargas**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.
- SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Terceiro Nome, 1999.
- SKIDMORE, Thomas E. **O Brasil visto de fora**. São Paulo: Paz e Terra, 1994.
- SOBRAL, Luís Felipe. **Bogart Duplo de Bogart: pistas da persona cinematográfica de Humphrey Bogart, 1941-1946**. Departamento de Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, Campinas: Dissertação de mestrado, 2010.
- SOLLORS, Werner. **Beyond Ethnicity**. New York: Oxford University Press, 1986.
- SOUZA, Sérgio Alves de (2002) **A História é uma colcha de retalhos - Historiografia, linguagem e produção artística: política e tempo histórico na ditadura militar (Brasil, 1969-1986)**. São Paulo, Dissertação de mestrado em História Social/USP, 2002.
- SPITZER, Leo. **Vidas de entremeio: assimilação e marginalização na Áustria, no Brasil e na África Ocidental 1780-1945**. Rio de Janeiro, Ed. UERJ, 2001.
- STAM, Robert e SPENCE, Louise. Colonialism, racism and representation. **Screen** 24 n. 2 (jan/feb 1983).
- _____. e SHOHAT, Ella. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo, Cosac Naify, 2006.
- _____. **Multiculturalismo tropical**. São Paulo: Edusp, 2008.
- SUE, Derald Wing, Christina M. CAPODILUPO, e Gina C. et al. TORINO. Racial microaggressions in everyday life. **American Psychologist** vol. 62 n.4, 2007: 271-286.
- SZTUTMAN, Renato. Jean-Rouch: um antropólogo-cineasta. In: NOVAES, Silvia Caiuby, BARBOSA, Andréa e CUNHA, Edgar Teodoro, et al. **Escrituras da imagem**. São Paulo: Edusp, 2004: 49-62.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (1995). **Cineasta celerado: a arte de se ver fora de si no cinema poético de Júlio Bressane**. Tese de Doutorado em Sociologia FFLCH/USP, 1995.
- TELLES, Edward. **Racismo à brasileira: uma nova perspectiva sociológica**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da música popular**. São Paulo: Art, 1991.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **A dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro: um estudo sobre o rural no cinema brasileiro**. Tese de Doutorado em Sociologia IFCH/UNICAMP, 1997.
- TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor: americanização do Brasil na época da segunda guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- UNESCO. **The race question**. Paris: UNESCO Publication, 1950.
- USABEL, Gaizka S. **The High Noon of American Films in Latin America**. Michigan: UMI Research Press, 1982.

- VASEY, Ruth. **The world according to Hollywood**. Madison: Wisconsin, 1997.
- VAZ, Toninho. **O rei do cinema: a extraordinária história de Luiz Severiano Ribeiro o homem que multiplicava e dividia**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. **Estudos Históricos**, 1990, vol. 3, n. 6, : p. 207-228.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- VENEZIANO, Neyde. **As grandes vedetes do Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- VIDOR, Letícia. **Na batucada da vida**. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) USP, 1999.
- VIEIRA, João Luiz. Introdução a paródia no cinema brasileiro. **Filme Cultura**, Maio 1983 N.41 e 42: 22-29.
- _____. *A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)*. In: RAMOS, Fernão. **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990.
- _____. “Bonequinha de Seda.” In: **Cinédia 75 anos**, por Catálogo de exposição CCBB, 21-23. São Paulo: CCBB, 2006.
- WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo, CosacNaify, 2010, p.238
- WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. *Da escravidão a liberdade: dimensões de uma privacidade possível*. In: __SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada III: República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008, pp. 49-130
- WEBER, Max. **Economy and Society**. Los Angeles: University of California Press, 1978.
- WILLIAMS, RAYMOND. **Drama from Ibsen to Brecht**. London: Chatto & Windus, 1971.
- XAVIER, Ismail. “O mal estar na incivilização.” **Cine-Olho** n.5/6, jun 1979: p. 54-62.
- _____. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. “Troca de olhares, com o Ouvido à Espreita.” In: ADRIANO, Carlos e VOROBOW. **Julio Bressane: Cinpoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995: 59-63.
- _____. “Prefácio.” In: ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**, por. São Paulo: Cosacnaify, 2003.
- _____. **Sertão Mar**. São Paulo: Cosac Naify, 2007a.
- _____. O mundo tem as caras que pode ter. In: CEVASCO, Maria Elisa e OHATA, Milton. **Um crítico na periferia do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.
- _____. **Cinema Brasileiro Moderno**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

Fontes:

Entrevistas de Grande Otelo:

- Entrevista ao Semanário *Diretrizes*, 03/04/1941.
- Entrevista ao *Jornal Radar*, 01/10/1954.
- Depoimento no MIS-RJ 26/05/1967a.
- Entrevista a *Revista Realidade*, abril de 1967b.
- Entrevista ao *Correio da Manhã*, 19/10/1969.
- Entrevista ao *Pasquim*, 28/01/1970.

Entrevista a *Revista Veja* 14/02/1973.
Depoimento ao Serviço Nacional de Teatro 1975.
Entrevista ao Jornal *Última hora* 19/02/1977.
Entrevista a *Tribuna da imprensa*, 05/05/1978.
Entrevista ao *Jornal da Tarde*, 10/06/1978
Entrevista a *Revista Filme e cultura*, 01/01/1982.
Entrevista a *Folha de São Paulo*, 13/03/1983.
Entrevista ao *Correio do Povo*, 03/04/1983.
Depoimento ao MIS-RJ, 1985.
Entrevista ao Jornal *Tribuna* 19/12/1985.
Entrevista ao *Jornal da Pitumba*, 27/02/1986.
Entrevista ao Roda Viva, 1987
Depoimento ao MIS-RJ 1988a.
Entrevista a *Gazeta de Vitória*, 29/05/1988.
Pasta I, II, III pessoal de Grande Otelo na FUNARTE.

Entrevistas de outras pessoas:

Depoimento de Ruth de Souza ao MIS-RJ, 1979.
Depoimento de Ruth de Souza ao MIS-RJ, 1988.
Depoimento de Ruth de Souza ao MIS-RJ, 1995.
Depoimento de Carlos Manga ao MIS-RJ, 1975.
Depoimento de Nelson Pereira dos Santos ao MIS-RJ, 1987.
Depoimento de Alinor Azevedo ao MIS-RJ, 1969.
Depoimento de José Lewgoy ao MIS-RJ, 1995.
Depoimento de Oscarito ao MIS-RJ, 1968.
Depoimento de José Carlos Burle ao MIS-RJ, 1979.
Depoimento de Cyl Farney e Fada Santoro ao MIS-RJ, 1966.
Entrevista com Carlos Diques. Setembro de 2000
Disponível em <http://www.carlosdiegues.com.br/artigos_integra.asp?idA=23>.
Entrevista com Antônio Pitanga, 2011 Disponível em :
<http://www.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2011/06/entrevista-com-antonio-pitanga>
BURLE, José Carlos e RODRIGUES, João Carlos. “Depoimento José Carlos Burle.”
Filme Cultura, 1982, Ano XV, n. 40: 10.
Entrevista Antônio Pitanga. *Filme Cultura*, 1982, Ano XV, n. 40: 10.
Entrevista Ruth de Souza. *Filme Cultura*, 1982, Ano XV, n. 40: 10.

Reportagens de Jornal:

ANGORÁ, Gatinha. De boas intenções. **Cine-Rádio Jornal**, 20 de maio 1942.
A SCENA Muda, 19/11/1940, n. 1026.
_____. 2/07/1940, n.: 1006, ano 20. .
_____. 22/02/1944.
_____. v. 23 n. 40, 5/10/1943 p. 28.
_____. v. 25, n.11, 13/03/1945.
_____. 1/2/1944, p. 33 e 34.
_____. 22/02/1944, p. 4.
A ATLÂNTIDA em 1945. in: A Scena Muda, 15/01/1946 p.11.
CELSO Guimarães ficou cego in: A Scena muda, v. 26, n. 47, p.18-19, nov. 1946.”
ACONTECIMENTOS cinematográficos. In: Scena Muda, v. 21, nº 1066, 1941, p. 28.”
BURLE, José C. Música Popular brasileira XIII. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2/10/1936. p. 12.

_____. Música Popular brasileira XIX. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro 6/11/1936, p. 11.

_____. Música Popular brasileira XV. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21/10/1936. p. 11.

_____. Música Popular brasileira XXI. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18/11/1936, p. 8.

_____. Música Popular brasileira XXIII. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 2/12/1936. p. 8.

_____. Música Popular brasileira. IX Jornal do Brasil, Rio de Janeiro 16/09/1936, p. 8.

_____. Desfazendo uma acusação. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 25/08/1937, p. 15.”

CINEARTE, v. 10, n. 419, 15/6/1935.

CINEMA: encontro com Ruth de Souza in: Quilombo, n.1, p. 6, dez, 1948 – Edição fac-similar publicada pela editora 34.

FILME e cultura, Edição n.40, ano XV, 1985.

LIMA, Pedro. “Cinema Brasileiro.” *Cinearte*, , Rio de Janeiro, v. 4, nº 169, maio de 1929, : p. 22.

_____. Cine Jornal. O jornal, 22/09/1943.

_____. Também somos irmãos . O Jornal – setembro de 1949.

NUNES, Mário. Filmes que fomos. Jornal do Brasil, 22/08/1943

O PAPAGAIO nos desenhos da Disney. In: Scena Muda, v. 21, nº 1081, 1941, p. 3.

RIO, Zona Norte. A Noite, 27/11/1957 p. 3 e 6.

O Jornal, 11/09/1949.

OTONNI, Décio Vieira “Rio Zona Norte” in: Diário Carioca, 21/11/1957, p. 7.

SGANZERLA, Rogério. O dramático Otelo. Folha de S. Paulo, 15/05/1980.

STEPPLE. Carta do leitor. A Scena Muda, 20 de agosto de 1940, n. 1030, p. 10.

TERRA violenta: um filme brasileiro. A Scena Muda 14/09/1948.

VIANA, Moniz. Também somos irmãos. Correio da Manhã – 14 /09/1949.

VIANY, Alex A Scena Muda 27/08/1949, p.6.

WAINER, Samuel e SILVEIRA, Joel. O Grande Othelo não tem culpa. In: Revista Diretrizes - 03/04/1941, pp. 12, 13 e 16.

Jornais e Revistas:

A Manhã
A noite
Cinearte
Correio da Manhã
Diário Carioca
Diário da Noite
Filme e cultura
Folha de S. Paulo
Jornal do Brasil
O Estado de S. Paulo
O Globo
O Jornal
Revista Manchete
Scena muda
Última hora
Veja

Arquivo Will Hays, Lamont Library, Universidade de Harvard:

MOTION Picture and Distributors of America, Inc. "A code to govern the making of motion and talking pictures." A code to govern the making of motion and talking pictures. New York, New York, 13 de junho de 1934.

Arquivo Orson Welles, Lilly Library, Universidade de Indiana:

Roteiros:

CARNAVAL, Caixa 17, pasta 6.
CHARLES American bar, Caixa 17, pasta 2
IT'S all true, Caixa, 16, Pasta 19 e Caixa 17, Pasta 15 e 20.
JAZZ, Caixa 16, pasta 18.
JUMP for joy, caixa 16, pasta 16.
MICHAEL Gard, Caixa 17, pasta 3 e 4.
MY Friend Bonito, Caixa, 17, pasta 13.
SAMBA, caixa 16, pasta 24.

Relatórios:

BRAZIL, Caixa 18, pasta 18.
A PROPÓSITO do carnaval, Caixa 18, pasta 18.
CARNIVAL I, Caixa 19, pasta 13
CLUBES, Rancho, bloco, Escola de samba, Caixa 19, Pasta 13.
HOW different races and peoples contributed to carnaval, Caixa 19. Pasta 13
POPULAR CELEBRATIONS, Caixa 20
STORY of Rio de Janeiro Carnival.
TRANSFORMATION of the city from its founding to the present time, caixa 18.

Outros:

CARTA de Meltzer para RKO. Rio de Janeiro, June 1, 1942. Caixa 20.
Clippings de jornais, caixa 20.

Filmografia Brasileira:

ANDRADE, J. P. (Diretor). (1969). *Macunaíma*.
BRESSANE, J. (Diretor). *O rei do baralho*.
BURLE, J. C. (Diretor). (1942). *Astros em desfile*.
BURLE, J. C. (Diretor). (1952). *Barnabé, Tu és meu*.
BURLE, J. C. (Diretor). (1953). *Carnaval Atlântida*.
BURLE, J. C. (Diretor). (1948). *É com esse que eu vou*.
BURLE, J. C. (Diretor). (1948). *Falta alguém no manicômio*.
BURLE, J. C. (Diretor). (1946). *Gol da vitória*.
BURLE, J. C. (Diretor). (1947). *Luz dos meus olhos*.
BURLE, J. C. (Diretor). (1943). *Moleque Tião*.
BURLE, J. C. (Diretor). (1952). *Os três vagabundos*.
BURLE, J. C. (Diretor). (1949). *Também somos irmãos*.
BURLE, J. C. (Diretor). (1944). *Tristezas não pagam dívidas*.
DOWNEY, W. B. (Diretor). (1935). *Alô, Alô, Brasil*.
DIEGUES, C. (Diretor). (1964). *Ganga Zumba*.

DIEGUES, C. (Diretor). (1984). *Quilombo*.
 FENELON, M. (Diretor). (1948). *Poeira de Estrelas*.
 FILHO, C. (Diretor). (1950). *Todos por um*.
 FREDA, R. (Diretor). (1949). *O Caçula do Barulho*.
 GONZAGA, A. (Diretor). (1936). *Alô, Alô Carnaval*.
 GONZAGA, A. (Diretor). (1944). *Romance Proibido*.
 ILELI, J. e. (Diretor). (1952). *Amei um bicheiro*.
 MACEDO, W. (Diretor). (1951). *Aí vem o Barão*.
 MACEDO, W. (Diretor). (1951). *Aviso aos navegantes*.
 MACEDO, W. (Diretor). (1949). *Carnaval no Fogo*.
 MACEDO, W. (Diretor). (1949). *E o mundo se diverte*.
 MACEDO, W. (Diretor). (1946). *Este Mundo é um Pandeiro*.
 MACEDO, W. (Diretor). (1945). *Não Adianta Chorar*.
 MACEDO, W. (Diretor). (1946). *Segura esta mulher*.
 MANGA, C. (Diretor). (1974). *Assim era a Atlântida*.
 MANGA, C. (Diretor). (1957). *De vento em popa*.
 MANGA, C. (Diretor). (1953). *Dupla do Barulho*.
 MANGA, C. (Diretor). (1962). *Entre mulheres e espiões*.
 MANGA, C. (Diretor). (1958). *Esse milhão é meu*.
 MANGA, C. (Diretor). (1955). *Guerra ao samba*.
 MANGA, C. (Diretor). (1954). *Matar ou correr*.
 MESQUITINHA (Diretor). (1939). *Está tudo aí* [Motion Picture]. DFB.
 MESQUITINHA (Diretor). (1939). *Onde estás, Felicidade* [Motion Picture].
 NETO, T. (diretor) (1960). *Bahia de todos os santos*.
 NORONHA, L. (Diretor). (1960). *Aruanda*.
 ROCHA, G. (Diretor). (1961). *Barravento*.
 RODRIGUES, M. (Diretor). (1943). *Caminho do céu*.
 RODRIGUES, M. (Diretor). (1950). *Somos dois*.
 SANTOS, C. (Diretor). (1948). *Inconfidência Mineira*.
 SANTOS, N. P. (Diretor). (1957). *Rio Zona Norte*.
 SANTOS, N. P. (Diretor). (1986). *Jubiabá*.
 SGANZERLA, R. (Diretor). (1968). *Bandido da luz vermelha*.
 SGANZERLA, R. (Diretor) (1985). *Nem tudo é verdade*.
 SGANZERLA, R. (Diretor). (1990). *A linguagem de Orson Welles*.
 SGANZERLA, R. (Diretor). (1997). *Tudo é Brasil*.
 SGANZERLA, R. (Diretor). (2005). *Signo do caos*.
 VIANNA, O. (Diretor). (1936). *Bonequinha de seda*.

Filmografia Norte-americana:

ADOLFI, J. G. (Diretor). (1929). *The show of Shows (A Revista das Revistas)* [Motion Picture].
 BACON, L. (Diretor). (1933). *42nd Street* [Motion Picture]. EUA.
 BUTLER, D. (Diretor). (1935). *The Littlest Rebel*. CARR, B. (Diretor). (1947). *Curley* [Motion Picture].
 CHAPLIN, C. (Diretor). (1947). *Monsieur Verdoux* [Motion Picture]. EUA.
 CONNELLY, M. e. (Diretor). (1936). *Green Pastures* [Motion Picture].
 DONEN, S. e. (Diretor). (1952). *Cantando na chuva* [Motion Picture].
 DWAN, A. (Diretor). (1945). *Uma mulher e sete milhões (Brewster's Millions)* [Motion Picture].

FORD, J. (Diretor). (1940). *As vinhas da ira* [Motion Picture]. EUA.

KAZAN, E. (Diretor). (1949). *Pink [O que a carne herda]* [Motion Picture].

KRIHN, B.; WELLES, O. et alli (Diretor). (1993). *It's all true: based on an unfinished film by Orson Welles*. [Motion Picture].

LUBITSCH, E. (Diretor). (1929). *The Love Parade* [Motion Picture].

MAMOULIAN, R. (Diretor). (1932). *Love me tonight* [Motion Picture].

MINNELLI, V. (Diretor). (1953). *A roda da fortuna (The Band Wagon)* [Motion Picture].

REED, L. (Diretor). (1929). *Rio Rita* [Motion Picture].

REISNER, C. (Diretor). (1929). *The Hollywood revue of 1929* [Motion Picture].

RENOIR, J. (Diretor). (1946). *Diary of a Chambermaid* [Motion Picture].

RUTH, R. D. (Diretor). (1929). *The desert song* [Motion Picture].

STAHL, J. M. (Diretor). (1934). *Imitação da Vida [Imitation of life]* [Motion Picture].

STONE, A. L. (Diretor). (1943). *Stormy Weather (Tempestade de ritmos)* [Motion Picture].

TAUROG, N. (Diretor). (1948). *Words and Music* [Motion Picture]. EUA.

WALTERS, C. (Diretor). (1949). *The Barkleys of Broadway* [Motion Picture].

WERKER, A. L. (Diretor). (1949). *Lost Boudaries* [Motion Picture].

WHALE, J. (Diretor). (1936). *Magnólia (Show Boat)* [Motion Picture].

WHALE, J. (Diretor). (1936). *Magnólia [Show Boat]* [Motion Picture].

WILDER, B. (Diretor). (1945). *The lost weekend* [Motion Picture]. EUA.

WOOD, S. (Diretor). (1937). *Um dia nas corridas*. [Motion Picture]. EUA.

ZINNEMANN, F. (Diretor). (1952). *Matar ou morrer [High noon]* [Motion Picture].

Site:

<http://www.tempoglauber.com.br>

<http://www.cinematca.gov.br/>

<http://www.filmesdoserro.com.br/jpa.asp>

<http://www.leonhirszman.com.br/>

<http://www.ctac.gov.br/otelo/index.asp>

<http://www.imdb.com/>

<http://www.bcc.org.br>