



**FACULDADE CAL DE ARTES CÊNICAS
BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS**

GRANDE OTELO E A ARTE DA NEGOCIAÇÃO

Clarice Paixão de Souza

Rio de Janeiro

2015

Instituto Cal de Arte e Cultura. CNPJ: 08.396.902/0001-09

Unidade Glória - Rua Santo Amaro, 44 - CEP: 22211-230 Glória, Rio de Janeiro, RJ

Unidade Laranjeiras - Rua Rumânia, 44 CEP: 22240-140 Laranjeiras, Rio de Janeiro, RJ
Tels: (21) 2225-2384 / 2556-3063 / Telfax: (21) 2225-7292
www.cal.com.br • email: cal@cal.com.br

Clarice Paixão de Souza

GRANDE OTELO E A ARTE DA NEGOCIAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Insituto Cal de Artes e Cultura, como parte do requisito para obtenção do título de Bacharel em Teatro.

Orientador: Daniel Schenker

Rio de Janeiro

2015

Agradecimentos:

Ao Universo primordial, por ter proporcionado encontros que possibilitaram a finalização do curso de Bacharel em Teatro e a realização desse Trabalho de Conclusão Curso.

“Não sabendo que era impossível, ele foi lá e fez”.

Jean Cocteau

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1- CAPÍTULO I NOS PALCOS DA VIDA	11
1.1. 1ª FAMÍLIA BRANCA	14
1.2. 2ª FAMÍLIA BRANCA	14
1.3. 3ª FAMÍLIA BRANCA	17
1.4. CHEGADA AO RIO DE JANEIRO	19
1.5. SÍMBOLOS DA NAÇÃO	21
1.6. OTELO NO CINEMA	21
1.7. EXPERIÊNCIA INTERNACIONAL E NASCIMENTO DE UM MITO	26
2- CAPÍTULO II – A ARTE DA NEGOCIAÇÃO	29
CONCLUSÃO	33
REFERÊNCIAS	34

INTRODUÇÃO

As várias fases da história do cinema brasileiro e mundial estão vinculadas ao contexto político, cultural e socioeconômico do país. Analisando conjuntamente a trajetória do cinema e do objeto do nosso estudo, o ator Grande Otelo, é possível perceber que as descrições dos momentos históricos de ambos se cruzam. O artista cooperou para a formação da memória cinematográfica e o cinema, concomitantemente, moldou sua trajetória artística. Além de associar os períodos históricos do país às fases do artista, um dos objetivos da pesquisa é analisar seu perfil negociador. Num ambiente desfavorável, principalmente no início da carreira, o ator conseguiu driblar as adversidades e ganhar espaço e reconhecimento artístico. Enquanto representante de um grupo racial extremamente discriminado, Grande Otelo transcendeu antigos arquétipos¹ ao construir sua *persona cinematográfica*² tornando-se uma personalidade artística mitológica.

A política brasileira pós-abolicionista pretendeu desvincular-se da figura do negro por conta do seu forte vínculo com o sistema governamental anterior. Esse fator racial enfraquecia o modelo de modernidade pretendido pelos republicanos e deveria de algum modo ser eliminado ou, diante da impossibilidade, minimizado. Os governos que se seguiram cederam diante do fracasso do projeto de mudança abrupta das características físicas do brasileiro, clareamento da população, fato sobre o qual falaremos mais adiante, optando por um signo mais próximo da realidade.

Dentro de uma sociedade racista e desconfortável diante da presença do negro, as personagens de Otelo, contrariamente, tornaram-se célebres por conta de sua característica representação naturalista de forte identificação da população majoritária. Apesar de conservar o estereótipo do imaginário popular preservado na sua *performance*, agradava a classe dominante. A tendência cinematográfica nas primeiras décadas do século XX foi apresentar o negro ficcional, esbarrando numa série de arquétipos e estereótipos na sua maioria de origem antiga e muitas vezes se baseando nas personalidades de orixás africanos. Como elencou João Carlos Rodrigues, em *O negro e o cinema* (1988), a maioria das

¹ Segundo o fundador da psicologia analítica, o psiquiatra suíço C.G. Jung, os arquétipos são formas de psique presentes em todo o tempo, em todo lugar e explica: “(...) o inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas pré-existentes, arquétipos, que só secundariamente podem se tornar conscientes. Conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência.” JUNG (2002).

² Segundo Luiz Felipe Sobral, diz respeito ao elo entre o interprete e a personagem. Fundidos pelos aparatos tecnológicos do cinema em etapas distintas: da produção à distribuição.

personagens destinada aos artistas negros no cinema possui características análogas a entidades dos cultos afro-brasileiros. Somado a isso, Grande Otelo imortalizou, por meio de seu biotipo, a personagem cômica e irresponsável das chanchadas, o “Crioulo doido”, que age como os Erês, espírito livre e infantil. Na religião católica, esses elementos foram representados por São Cosme e São Damião, padroeiros das crianças. No folclore, brasileiro pelo Saci-Pererê, que se diverte com as brincadeiras com os humanos. Temos que lembrar que, na época da escravidão, os rituais religiosos africanos eram proibidos por lei. Os Senhores temiam ser alvo de feitiço por conta do maltrato dado ao escravo. Para cultuar seus deuses, os negros escravizados criavam artimanhas para ludibriar as autoridades. Esse processo de alteração dos ritos originais contribuiu para formação do rico sincretismo religioso da nação brasileira.

Por meio da conscientização da desvantagem com o meio social em que vivia, Otelo agenciou uma forma de criar mecanismos que exacerbem todas as características ridicularizadas de uma raça utilizando o exagero performático para provocar uma irresistível comicidade. No momento em que absorve um grupo de ações performáticas para o ator/personagem, Grande Otelo cria um arquétipo singular de atuação. Usou desse recurso para sobreviver nos meios onde circulava. Talvez de forma inconsciente, Otelo tenha transcendido psicologicamente ao racismo sofrido, usando-o como alavanca, segundo ele mesmo, de modo que parte da interferência negativa não prejudicasse seu desempenho, proporcionando um resultado singular.

Na biografia escrita por Sérgio Cabral, *Grande Otelo - uma Biografia* (2007), Otelo deixa claro sua percepção do tratamento diferenciado que a classe artística e a sociedade destinavam ao negro e ao artista negro: “(...) Entrei numa cela, ou numa selva, e tive que sobreviver, usando todos os truques bons ou maus que sabia na medida das minhas características e das minhas qualidades.” (CABRAL, 2007 p.17). Otelo em sua fala deixa claro que não lutava diretamente contra o sistema. Utilizava suas habilidades pessoais e artísticas como armas, agradando a sociedade e tornando aceito com todos seus predicados.

A semelhança do comportamento de Otelo para sobreviver dentro dessa sociedade, marcada pela segregação racial e refletida na esfera artística e pessoal, pode ser comparada aos diálogos existentes entre escravos e senhores, descrito no livro *Negociação e Conflito, a resistência negra no Brasil escravista*, de J.J Reis e Eduardo Silva (1989). Frente à diversidade de regiões das quais os escravos africanos provinham, seus comportamentos e culturas distintas, a forma de reação à escravidão também se alterava. Uns optaram por lutar abertamente contra o sistema, revoltando-se. Outros preferiram a sabedoria política para obter o mínimo de autonomia. Isso possibilitaria, aos “escravos

ladinos e espertos”, como Pai João³, “um modo de passar melhor a vida tendo uma relação mais ‘amistosa’ com seus senhores.” O fato de ter circulado em ambientes livres nas ruas de Uberlândia e São Paulo e nos refinados onde foi criado por famílias brancas e ricas na infância deram ao ator a oportunidade de aprimorar esse comportamento que, literalmente, o fez sobreviver.

Grande Otelo immortalizou uma forma de atuar, não importando os recursos utilizados. Há registros fílmicos de atuações emblemáticas. Como a *Julieta* negra de *Carnaval de Fogo* (1949) de Watson Macedo, e *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade. O anti-herói immortaliza a figura de Grande Otelo no imaginário popular: “Grande Otelo é Macunaíma”, dizia o *slogan* do filme em dezembro de 1969. O filme, baseado no livro homônimo de Mário de Andrade (1928), apresenta um herói capenga, que possui um conjunto desencontrado de miscigenações e um caráter indefinível, dada a pluralidade cultural. Nasce negro e numa tribo indígena encontra sua decadência ao ceder ao acultramento e a padronização do sedutor império capitalista. Representa a essência do povo brasileiro? Pode ser considerado a síntese de um novo estilo artístico? Representa a *persona* Grande Otelo? Isso é tema para um próximo estudo.



No momento em que o Estado Novo adota a política do *embranquecimento* da nação, algumas normas eram seguidas pelos estúdios cinematográficos, ditando regras que garantissem esse objetivo. Os códigos, recomendados pelos americanos e incorporados ao cinema brasileiro desestimulavam a miscigenação entre as raças e vetavam cenas que aludissem a algum tipo de relacionamento ou que ameaçassem o plano governamental. Isso decorre do fato de a plateia a que o filme se destinava ser de etnia branca, não podendo se sentir violada com a possibilidade de haver estímulos contrários a seus conceitos éticos e morais. Esse tipo de conduta estética existiu no Brasil até o surgimento do Cinema

³ Escravo antítese do líder guerreiro Zumbi dos Palmares. Desenvolveu uma política de negociação para evitar conflitos com os Senhores e dar mais autonomia aos escravos.

Novo⁴, período no qual Otelo se sentiu desprestigiado, entrando no ostracismo. O novo modelo de negro era pautado num conjunto de qualidades não atribuídas ao ator das chanchadas: alto, forte, traços afilados e porte guerreiro, dotes encontrados em Antônio Pitanga, que, embora não possuísse o carisma e talento de Otelo, tinha a plasticidade física em voga no momento. Mas Otelo surpreende na sua capacidade de renovação artística e consegue espaço no final desse período ao imortalizar e transformar-se na personagem de Mário de Andrade na filmagem do aclamado *Macunaíma* (ANDRADE, 1969).



Macunaíma 1969

Dentro dessa pluralidade interpretativa e capacidade de reinvenção de Otelo, no filme de Joaquim Pedro de Andrade, apesar de dividir a personagem-título com Paulo José, e retornar como coadjuvante num segundo momento da história, Grande Otelo faz as vezes de interlocutor do projeto. É impossível não associar a figura de Grande Otelo à da personagem criada por Mário de Andrade adaptada para o cinema. O mesmo prestígio não foi alcançado pelo ator Paulo José. A partir do momento em que há a transformação das características físicas da personagem, sugerindo uma ruptura cultural e econômica do povo representado, nota-se a presença da personagem original escondida sob a tez alva durante todo o trajeto fílmico. A poesia proposta pelo diretor convence-nos de que há uma capa que reveste e esconde a essência do homem modificado que, a qualquer momento, pode ser rompida num retorno eminentemente desejado pelo espectador. Não só por se observar o nascimento de uma personagem-síntese do cinema nacional, mas por representar a personificação do mito chamado Grande Otelo.

O próprio ator declarou em entrevista que os resultados adquiridos com esse trabalho foram sua glória e sua desgraça. Primeiro pelo papel de destaque que foi dado à figura negra, abrilhantadas por seus méritos artísticos, e segundo pela tendência do meio em acreditar que após essa sublime atuação o ator tivesse alcançado seu auge interpretativo, impeditivo de novas possibilidades.

⁴ Período cinematográfico brasileiro(1952-1972), inspirado pelo Neo-realismo dos cineastas italianos e pela 'Nouvelle Vague' francesa. Abordava temas ligados à realidade brasileira por meio de uma estética revolucionária, contrária às superproduções de Hollywood.

Partindo do princípio de que os fatos presentes não se tornam históricos no momento em que acontecem, o impacto causado pela associação entre a imagem do ator e da personagem em questão, nos induz a fechar um círculo de possibilidades interpretativas, transformando-o num referencial.

Podemos igualar o talento de Otelo ao de muitos artistas anteriores, contemporâneos ou posteriores a ele. Mas não conseguimos associá-lo a algum que, diante de condições tão adversas, tenha conseguido transcendê-las e obtido tal resultado. A sedução que sua maneira de representar causava fazia com que o maior dos preconceituosos esquecesse a figura e apreciasse a obra. Otelo negociava seus atributos físicos em troca de risos. Diferentemente de muitos outros negros, ele aceitava sua condição racial sem se menosprezar. Sentia-se à vontade no meio em que vivia, pois sempre viveu entre os brancos e comportava-se naturalmente entre eles. O gracejo era seu passaporte para o mundo. Talvez por essa longa convivência com a elite branca, Otelo nem tenha notado o preconceito da maneira como os outros negros intuía, pois sua percepção foi alimentada pela cultura branca.

Essa pesquisa tem um caráter relevante para captação das relações sociais entre as raças que compuseram a miscigenação do povo brasileiro. O conteúdo histórico no qual se baseou este estudo deveria ser amplamente divulgado nas escolas desde o ensino fundamental para que os alunos compreendessem a origem do sistema de segregação incutido nas nações, pois ações herdadas se perpetuam e são reproduzidas há séculos sem contestação significativa por já terem se tornando parte do inconsciente coletivo do opressor e do oprimido. O respaldo histórico é uma excelente forma de se interromper ações automatizadas. Por meio da discussão e obtenção desse entendimento, é possível adquirir uma ação consciente na busca de novas atitudes e pensamentos individualizados, que questionem nossas próprias posturas diante de um comportamento padrão.

Na busca por material didático para iniciar a pesquisa, notamos a dificuldade em obter bibliografia substancial dentro da nossa própria instituição de ensino ligada às artes. As escolas de artes cênicas deveriam conceder-lhe um lugar de destaque devido a relevância do seu trabalho. Grande Otelo representou muito para a classe artística e deve ter sua obra mais disseminada, pelo menos dentro das instituições responsáveis pelo ensino da história artística do Brasil.

Associaremos os principais fatos da carreira do ator, desde sua inata facilidade de tornar-se “artista” no interior de Minas Gerais, passando por sua adoção, abandono, passagens por abrigos, fugas, influências artísticas, oscilações da carreira, longevidade no campo cinematográfico em diversas fases de sua linguagem estética, e que serviram ao governo para reforçar padrões de

comportamento. Comparando o percurso artístico de Grande Otelo com os períodos socioeconômico, cultural e político do Brasil, encontramos uma das chaves que revelam a grande importância do seu trabalho, um exemplo aos indivíduos afetados por essa política separatista. A superação do homem em condição desfavorável, num meio desvantajoso e sua capacidade metamórfica.

Vamos dividir esse trabalho em dois capítulos. No primeiro abordaremos os primeiros registros artísticos que não estão à parte do pessoal, pois paulatinamente a personagem Grande Otelo suplantou Sebastião Bernardes de Souza Prata. No segundo capítulo analisaremos as questões referentes ao caráter negociador que o artista desenvolveu para driblar as adversidades associadas a sua raça e ganhar espaço e reconhecimento artístico.

1- Capítulo I - Nos palcos da vida

A sociedade brasileira de 1915, ano de nascimento de Grande Otelo, era declaradamente racista, a julgar pelo registro transcrito do livro biográfico de Otelo escrito por Sérgio Cabral:

“A negrada faz rodas nos passeios e as senhoras, se quiserem, tem que desviar, descendo do passeio ou sujeitando-se ao perfume. [...] Que formem sua roda, deixando, porém, livres espaços onde possam outras classes também formar a sua roda. Lé com lé, crê com crê. A continuar assim, veremos breve desaparecerem de lá as famílias da elite uberabinha⁵”. (jornal local da cidade, *O binóculo*, abril de 1916).

Para entrar e permanecer nesta “selva”, o ator fez uso de um artifício muito utilizado pelos escravos na luta por melhores condições básicas para sua sobrevivência: a negociação. O negro era tratado como inferior, sem higiene, dotado de aparência desprezível, saúde debilitada, com tendência ao vício, à malandragem e sem inteligência. Apesar de conhecer os atributos negativos associados ao seu grupo étnico, Grande Otelo pareceu ter adquirido um modo de lidar com essas ofensas de forma que não afetassem o resultado de seu trabalho. A fusão entre o ator e a personagem gerenciada por Otelo, somada a um estado de espírito diferenciado, parecia proporcionar o surgimento de uma “entidade” disposta a externar suas habilidades artísticas para agradar e ter

⁵ Atual cidade de Uberlândia - Minas Gerais.

aceitação. Essa singularidade que o artista adquiria ao atuar pode ser esclarecida pela pesquisa de Claudia Mele⁶ que apresentaremos adiante.

Como já dissemos anteriormente, o cinema no Brasil e no mundo está associado ao contexto sociopolítico, cultural e econômico. E seus agentes tinham o compromisso de ratificar a estética dominante. O estudo da questão racial relativa ao negro é fundamental para entender sua influência no processo cinematográfico. A desigualdade na distribuição das personagens a artistas de etnia negra explica e esclarece o destino final da carreira de Grande Otelo e a recente condição do negro no mercado de trabalho, tanto televisivo quanto cinematográfico.

Antes da primeira invasão do estilo cinematográfico americano, o Brasil produzia cerca de 200 películas por ano nos chamados ciclos regionais. As projeções brasileiras têm início em 1896 (a primeira sessão aconteceu em 8/7, na Rua do Ouvidor, 57, às 14h) e filmagens desde 1897 ou 1898. Mas o cinema ganhou força depois que a eletricidade se tornou corrente, em 1907. No segundo semestre desse ano, 22 salas de cinema foram instaladas no Rio de Janeiro. Até 1910, a maioria dos filmes brasileiros registrava acontecimentos sociais ou políticos. Ao longo de 1909 e 1910 foram realizados mais de 100 filmes no Brasil. A concorrência do cinema americano ainda não era uma ameaça. No momento em que o cinema começava a engatinhar no Brasil, D.W. Griffith “inventava” o cinema transformando-o de meio de reprodução em meio de expressão. O cinema brasileiro continuou florescente, mas primitivo. Em 1911, o cinema americano, já industrializado, dominou o mercado distribuidor no Brasil e o filme brasileiro desapareceu das telas.

Em 1923, apareceram os primeiros sinais de renascimento da atividade cinematográfica brasileira. O domínio do mercado brasileiro pela distribuição americana tinha provocado a estagnação da produção brasileira, mas ia provocar também o seu renascimento. As linhas de distribuição americanas se expandiram, tanto nas grandes cidades quanto nas do interior, e surgiu a vontade de fazer filmes. Apareceram sinais de atividade cinematográfica, tanto nas cidades grandes quanto, principalmente, no interior.

O cinema nacional brasileiro desenvolveu-se a partir de 1930 com as Chanchadas. A partir de década de 1950, houve o momento de maior identidade nacional, quando surge o Cinema Novo. Seus temas retratavam a vida real: a miséria, a pobreza e problemas sociais sob uma perspectiva crítica. Neste contexto destacam-se *O pagador de Promessa* (1962) de Anselmo Duarte, o primeiro filme nacional premiado no Festival de Cannes; *Vidas secas* de Nelson

⁶ Atriz, bailarina, pesquisadora e professora do Instituto Cal de Artes Cênicas. Detalhes em *Práticas para estudos de presença do ator-performer*. (2013)

Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e *Terra em Transe* (1967), ambos de Glauber Rocha; *Ganga Zumba* (1964) de Carlos Diegues. Durante a década de 1970 e 1980, marcada pela ditadura militar, as pornochanchadas passam a imperar devido a efervescência da boca do lixo paulistana.

Quanto a presença do ator negro nas películas estrangeiras do início do século XX, os estúdios americanos desestimulavam que fossem protagonistas. Quando o Brasil passou a produzir suas películas também adotou esse método. Se houvesse algum de papel de destaque para personagens negras eram entregues a atores brancos pintados de preto. A chamada *Blackface*. O negro era considerado incapaz de executar papéis de destaque no meio artístico. No máximo lhes destinavam personagens marcados por uma interpretação quase invariável: criado fiel, criminoso brutal, religiosos fanáticos, cantores e dançarinos. Esse mundo espetacular deve ter promovido um sentimento de intensa identificação. No Brasil houve um movimento contra essa prática, um deles liderado por Plínio Marcus, quando Sérgio Cardoso ficou preto para estrelar a novela em *A cabana do Pai Tomás* (1970) ao lado de Ruth de Souza. O papel que a princípio seria dado ao excelente ator Milton Gonçalves, foi dado a Sérgio Cardoso por pressão do patrocinador Colgate-Palmolive, subsidiária de uma empresa norte americana. No teatro, Nelson Rodrigues escreve *Anjo Negro* 1948 e pensa em escalar para o papel principal do médico Ismael, o ator negro Abdias do Nascimento. Foi desestimulado e obrigado à aceitar que o ator Orlando Guy caracterizado de negro contracenasse com Maria Della Costa.

Ator Abdias Nascimento teve enorme contribuição no processo de abertura e conscientização da questão racial nas artes no Brasil. Fundador do Teatro Experimental Negro⁷ (TEN) em 1944, o ator se dedicou à problemática do negro em várias esferas da sociedade brasileira. Grande amigo de Otelo tinham visões conflitantes com relação à militância, Grande Otelo considerava-o muito radical.

⁷ Projeto criado e fundado pelo ator Abdias Nascimento em 1944 buscava valorizar a presença do negro no teatro sob uma nova perspectiva cênica. Englobando o trabalho de cidadania do ator por meio da conscientização e alfabetização do elenco que era formado por pessoas comuns: operários, domésticas, favelados, pessoas sem formação e funcionários públicos. Encerrou suas atividades em 1961.

1.1 - 1ª Família Branca

Sebastião Bernardes de Souza Prata nasceu em 18 de outubro de 1915, em Uberlândia (MG). Filho de Francisco Bernardes Costa e Maria Abadia de Souza, negros que testemunharam o lento processo abolicionista, eram conhecidos na região do triângulo mineiro como “dos Prata”. Assim como muitos negros do período pós-escravagista, agregaram-se a uma família branca e abastada para garantir alguma estabilidade e possibilidade de sobrevivência. Essa relação de Otelo com famílias brancas, que agenciaram sua formação e destino artístico, começou desde a amamentação. Como sua mãe não produziu leite, foi alimentado por Augusta Maria Freitas, que havia dado a luz a outro menino de nome Sebastião. O elo estava formado. Os meninos ficaram amigos e a família Freitas caíra de amores pelo astuto pretinho, que se torna filho de criação da casa, prestando pequenos serviços, recebendo carinho, roupas doadas pelo irmão de leite e xará, e uma educação formal. Não sendo possível a entrada de alunos negros no grupo escolar da época, a família de consideração o matricula num colégio particular.

Ao frequentar o colégio da cidade, mesmo ganhando destaque por conta de seu espírito excepcional, não se adapta ao sistema de ensino por conta das constantes demonstrações de preconceito racial por parte dos colegas e sua deficiência em assimilar a matéria, constantemente ressaltada pela professora diante da turma. Decide abandonar os estudos, optando pela liberdade das ruas, visto que era fraco e muito pequeno para o duro trabalho da roça.

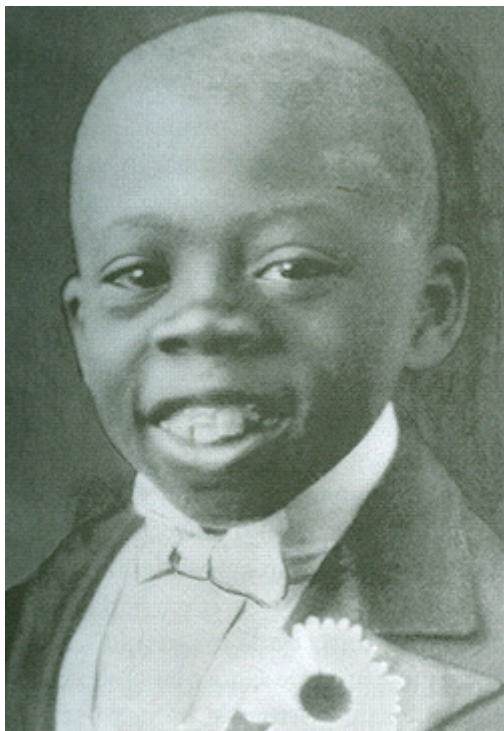
Nas suas andanças pela pequena cidade, ouvia histórias e aprendia com as experiências das pessoas com as quais se relacionava. Sempre muito esperto e atrevido, fazia amizade facilmente e conquistava admiradores. Prestava pequenos serviços de cicerone dos viajantes que chegavam à estação de trem e os conduzia ao Hotel do Comércio, recebendo alguns trocados da filha do proprietário, Maria Pequena. Aprendeu com ela canções que lhe garantia algumas moedas. Formou um pequeno repertório que apresentava aos passantes ou hóspedes que as quisessem ouvir no hall do hotel. As moedas eram convertidas em idas ao cinema, revistas Tico-Tico e guloseimas. Os títulos assistidos poderiam ser desde italianos a nacionais.

1.2. 2ª Família Branca

Assim a figura de Tião ganhou fama e o menino ficou conhecido pela cidade por seus gracejos artísticos. Em 1924, participa e se destaca num espetáculo do circo Serrano que estava em sua cidade, ainda chamada Uberabinha. Fazia a mulher do palhaço. Na plateia estava a família Gonçalves, que era dona da Cia.

Sarah Bernhardt. Encantam-se com a criança prodígio e ofereceram uma oportunidade de uma vida melhor à talentosa criança. A mãe de Tião resistiu por um momento, mas permitiu a ida do filho, com registro em cartório, após ele ameaçar pôr fim à própria vida jogando-se no córrego da cidade. Mas o tratamento dispensado ao menino não foi, nem de longe, afetuoso. Confirmando um legado escravagista ainda vigente, Otelo desempenhava funções não condizentes com sua idade. Era responsável pelo figurino dos artistas da companhia a engraxar, passar e lavar. E se suas obrigações não fossem cumpridas à risca era castigado com surras brutais.

Durante sua estada sob a tutela dos Gonçalves, Otelo servia de acompanhante da filha do casal Abigail Parecis que era cantora lírica, nas aulas de canto. Numa dessas audições, o maestro Filipo Alessio ficou encantado com a voz de tenor do menino e profetizou que Tião se tornaria o negro que interpretaria a ópera de Giuseppe Verdi de nome “*Othelo*”, quando adulto. Daí surge parte do nome artístico adotado posteriormente.



O Pequeno Otelo, nome artístico de Grande Otelo quando criança

Abigail se divertia ao lhe ensinar técnicas teatrais para declamar poesias e monólogos longos. Levando jeito, passa a trabalhar com ela na companhia. E no seu primeiro papel tem sua raça como tema. Fazia “um filho de alemão” que quando questionado sobre a incongruência dizia: “*Mim star alemon de Santa Catarina.*” Com a anuência dos tutores, essa experiência o leva para Campinas contratado pela Companhia de Genésio Arruda, ator cômico no estilo de

Mazaroppi. Neste período conhece João Candido (De Chocolat) que mais tarde montaria a Cia. Negra de Revista.

No início de sua carreira, as possibilidades artísticas se restringiam à destinada aos artistas negros e atores mirins: circo, música e teatro de variedades. Otelo insere-se no campo do entretenimento num momento de maior abertura para atores negros, mesmo que de tipos restritos. Esse processo foi influenciado pela época da euforia dos franceses pela descoberta das artes e danças africanas, o chamado Negrismo Parisiense. A musicalidade, o público mundano de *boite* e os cabarés viraram febre entre os franceses, referência artística de bom gosto. Devido à boa receptividade artística, muitos artistas afro-americanos tinham adotado a capital francesa como refúgio, almejando uma colocação na indústria do entretenimento. Josephine Baker era a diva do momento, compilava na sua Cia Revue Nègre, todos os segredos de um show de variedades à francesa na Broadway. Sua performance era excêntrica e revolucionária. Exibia-se com seios e pernas à mostra. Possuía uma maneira de dançar e cantar exagerados.

Em 1922, chega ao Rio de Janeiro a companhia francesa *Ba-Ta-Clan* dirigida por Madame Rasime trazendo uma nova concepção artística que destacava a exposição da mulher como símbolo sensual e em 1923 a companhia espanhola Velasco. O teatro de revista⁸ brasileiro passou a perseguir o luxo, busca que continuou no período capitaneado pelo empresário Walter Pinto, mas formou identidade própria a partir da associação com o carnaval. O artista Jocanfer (aglutinação do nome João Candido Ferreira), que, após uma temporada em Paris em 1920, adotou o codinome Monsieur D'Chocolat, já havia se interessado por esse estilo que era influenciado pelas vanguardas artísticas africanas que fervilhavam na capital francesa. Decide montar a Companhia Negra de Revista, associando-se ao coreógrafo Jaime Silva em 1926, com as mesmas características artísticas das encontradas durante sua viagem, mas com um diferencial: seria composta apenas por artistas negros, entre eles Pixinguinha, que comandava os arranjos e a orquestra. Por indicação do autor e diretor teatral Oduvaldo Vianna, D'Chocolat assiste a uma apresentação do Pequeno Otelo. Impressiona-se com seu brilhantismo, e o convida para fazer parte da companhia. Participou de várias turnês e se integrou às apresentações, agradando bastante em espetáculos de nomes sugestivos: *Café Torrado*; *Tudo Preto*; *Carvão Nacional*. Apresentado ao público como negrinho Bastião, logo é associado a personagem de William Shakespeare e recebe o codinome de "*Pequeno Othelo*".

^{8 8} Gênero de origem francesa no século XVIII que consiste em passar em revista, de forma bem humorada e crítica, os acontecimentos do ano anterior.

Em 1927, rivalidades internas promovem um racha na Companhia Negra. Por ironia, Jaime sai levando o nome e De Chocolat cria a Companhia *Ba-ta-clan* Preta, com a “Vênus Negra” Déo Costa, Pixinguinha, o cômico Mingote. As duas empresas passam a fazer versões dos espetáculos originais e Otelo fica com Jaime Silva.

1.3. 3ª Família Branca

Aos nove anos, o fato de aparentar menos idade abrilhantava ainda mais seu talento em declamar, os textos de memória e em vários idiomas, ensinados por Abigail. Esses ingredientes eram garantia de sucesso para qualquer companhia. Porém, seus responsáveis acabam com a alegria do jovem artista ao interromper uma turnê no Espírito Santo, em abril de 1927, e o trazem de volta a São Paulo. Ao chegar ele foge, mora na rua e depois é recolhido num abrigo de menores, onde passou a fazer “shows” para os internos e funcionários do abrigo. A visita ao orfanato pela família do advogado Antônio Queiroz, cuja esposa pretendia adotar uma menina para os serviços domésticos, ratifica mais uma vez o destino artístico do menino. O juiz de menores do abrigo convida o amigo do tempo de faculdade, Queiroz, a conhecer o pequeno Bastião por acreditar ser merecedor de melhor sorte. O menino não se faz de rogado: canta trechos de ópera, declama, dança e sapateia. Mesmo diante da esfuziante apresentação, o advogado resiste, mas é convencido pela mulher e pelo filho Moysés, que se encantou pela irresistível figura.

Com a mudança da nova família para uma casa maior no nobre bairro paulista de Higienópolis, promove uma relação mais próxima da familiar encontrada pelo menino. Ele passa a dormir no quarto de Moysés e seu caráter de liderança diante das crianças da casa e sua preferência pela convivência com os adultos da família faz com que o patriarca fique atento aos futuros passos da criança. Tião retorna aos estudos na Escola Modelo Caetano de Campos, destinada a filhos dos trabalhadores da indústria. Após uma traquinagem foi matriculado num colégio de padres: Liceu Coração de Jesus, em regime de internato, passando a conviver intensamente com os filhos da elite paulistana e nesta socialização adquire o traquejo para se relacionar com a classe dominante sem lhes ferir os brios. Lá cursou até o terceiro ano ginasial se alternando entre apresentações na Rádio Educadora Paulista como cantor. Numa conversa decisiva, Queiroz e os três filhos mais velhos tentam incentivá-lo a pensar na possibilidade de se tornar “doutor” em detrimento das artes. Mas o menino não vislumbra outra alternativa profissional. Então, em 1933, o advogado decide transferir sua tutoria a alguém do meio artístico, Miguel Max, empresário de uma companhia de teatro e cunhado da atriz Margarida Max. A companhia segue para o interior de São

Paulo por uns meses, o que desagradava Otelo, que pretendia vir para o Rio de Janeiro. Ele então abandona a companhia. Fica vagando por algum tempo pelas ruas ou recolhido em abrigos. Ao reencontrar um juiz que conhecia há anos, pede ajuda para conseguir um documento que o emancipasse para que pudesse trabalhar. O magistrado o orientou a procurar outro juiz, amigo seu, que poderia expedir o registro. Ele sugeriu que Otelo aparecesse na festa de aniversário da neta do tal magistrado e desse uma “canja”, como quem não quer nada. A festa com a presença inesperada do esprevidado artista foi um sucesso. O juiz deu-lhe uma permissão de trabalho e o fez conseguir entrar na Companhia da vedete Zaira Cavalcante, por quem se apaixonou perdidamente, sem ser correspondido. Permanecendo numa turnê ainda no interior de São Paulo e desprezado pela atriz, abandona o grupo teatral. Decide ir para o Rio pedindo carona e sem nenhum dinheiro.

1.4. Chegada ao Rio de Janeiro

Chega ao Rio aos 18 anos e procura por antigos amigos de companhia em busca de trabalho, em espaços boêmios e teatros da Praça Tiradentes. No trajeto passa a conhecer o cenário diversificado da capital carioca: zona portuária, favelas, subúrbios, Centro do Rio e Praça Onze. Nessa última, intitulada de Pequena África pelos frequentadores, se reuniam os negros da cidade para assistirem e participarem dos rituais religiosos do candomblé baiano, rodeados por vilas, casarões antigos, cortiços, comércios e as recentes gafieiras (nome herdado da elite carioca que acreditava-se tratar do local onde se podia cometer *gaffs*.) Lá Sebastião encontrou pouso, segurança e um “pai profano”, Júlio Simões, dono da Gafieira Elite Club.

Após o fim da 1ª Guerra Mundial, a Companhia Francesa *Ba-Ta-Clan* em 1922 e a Companhia de Revista Espanhola Velasco 1923, se apresentaram no Brasil com espetáculos luxuosos, cenários e figurinos deslumbrantes e de grande impacto visual. Esses novos elementos iriam fazer parte do renovado teatro de revista brasileiro como as companhias *Tró-ló-ló*, *Negra de Revista* e *Ba-Ta-Clan Preta*. Pretendiam atender a exigente elite carioca, mas sem deixar de abordar temas políticos e críticas à vida cotidiana.

Otelo consegue uma aproximação com Jardel Jércolis⁹ pede emprego e arruma um teste na companhia *Tró-ló-ló* durante um festival de esquetes. Otelo participa do festival de esquetes, mas entra abalado no palco após ser alvo de um

⁹ Dono da Companhia *Tro-lo-ló*, criada em 1925 e com estreia no Teatro Glória, Cinelândia com o espetáculo *Fala Sério*. Era pai do ator Jardel Filho e sócio de Juan Daniel, pai do ator e diretor Daniel Filho.

comentário pejorativo feito pela atriz e mulher do sócio de Jardel Jércolis, Juan Daniel, pai do agora diretor de TV Daniel Filho. Apesar de se contradizer em alguns momentos, Otelo relata em algumas entrevistas ter sofrido preconceito durante sua vida artística, como a referida ofensa feita pela atriz Maria Irma (Mary Daniel), que o fez perder o festival do qual participaria na adolescência. Na transcrição do depoimento cedida à jornalista Marta Alencar e ao ator Antônio Pedro, que consta em *Grande Otelo, uma biografia*, CABRAL (2007, p.57) ele diz:

Compareci de *smoking* que peguei emprestado, a calça era muito grande e o paletó curtinho. Foi quando Maria 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. (...). Até hoje essa frase está me motivando.

Cabral em seu livro parece tentar amenizar a intenção ofensiva da atriz ao opinar logo abaixo do relato do transcrito acima. Considera o depoimento de Otelo incompleto, visto que não relatou que, passados alguns anos, o marido de Maria, Juan Daniel passou a fazer parte de seu pequeno grupo de amigos até o fim de sua vida. E acrescenta que, após fracassar na primeira tentativa de cantar a música em inglês, teve êxito na segunda tentativa e nas canções seguintes em outros idiomas. Empolgado, declamou um monólogo. E, apesar de não ter brilhado, agradou e foi contratado pelos donos da companhia, a princípio apenas para dar apoio na produção dos espetáculos. Esse adendo à declaração, feito pelo jornalista, demonstra uma tentativa de mascarar um comportamento preconceituoso de uma elite da qual o próprio faz parte, acreditando que o fato de eles terem frequentado a mesma roda de amigos, fizera Otelo descartar a ofensa. A última frase do depoimento dado à jornalista demonstra que Otelo nunca esqueceu esse agravo. Apesar de sofrer com essas injúrias gratuitas e dispensáveis de quem menos esperava, o ator não permitia que seus agressores percebessem seus efeitos nocivos. Essa reação demonstra que Otelo possuía um perfil emocional bem resolvido e muito autocontrole no que refere a insultos pessoais no âmbito profissional.

Grande Otelo veio ao mundo num momento de transição. Quando nasceu, a Lei Áurea¹⁰ havia completado vinte seis anos. Encontrou um ambiente segregado e ainda impregnado de racismo. Mas sua inteligência incomum, somada a um talento inato e senso crítico perspicaz, o conduziu adiante e, apesar da hostilidade da sociedade, chegou onde muitos artistas em condições mais favoráveis nem sonharam chegar.

¹⁰ Lei assinada pela Princesa Isabel em 13 de Maio 1888 que pôs fim, oficialmente, à escravidão no Brasil.

Mesmo com o inegável talento, a receptividade do seu estilo por parte dos cariocas não foi boa. Com 19 anos e preservando seu repertório mirim, não impressionava a plateia como o menino prodígio do passado. O mineiro de carregado sotaque paulista causava estranhamento e não se adequava aos possíveis papéis que lhe eram destinados na companhia: sambista e jazzista americano. Durante dois anos fez pequenas participações sem grande destaque. E passou a frequentar a boemia carioca para se ambientar à cidade e reinventar-se como artista, além de receber dicas dos colegas de elenco Mesquitinha e Oscarito para adquirir novas perspectivas artísticas que se assemelhassem ao gingado carioca. Mas Otelo possuía uma autonomia artística muito peculiar. E quando no espetáculo *Carioca* recebe a personagem *Samba*, cujos diálogos eram subentendidos, como o discurso de um negro dentro da sociedade e da companhia, sem consultar ninguém, Otelo se veste de mulher e arranca uma explosão de alegria da plateia. Otelo buscava sua identidade e um maior espaço dentro da empresa de Jércolis.

Jardel Jércolis percebeu que poderia contar com o talento do rapaz, mas que teria trabalho com o jovem ator por conta de seu gênio imprevisível. Quando Otelo contracenava com os atores da companhia (brancos) aproveitava para fazer o que mais amava em cena: improvisar. Esta prática era contra as regras da companhia. Embora Jardel apreciasse essa grande habilidade do ator, exigiu que ele cumprisse as normas, incutindo-lhe disciplina e técnicas teatrais que o tornariam a grande atração da companhia. Por conta dessa destreza se referia ao ator como “*The Great Othelo*” e por ironia do destino, Otelo adota o nome.

1.5. Símbolos da nação

O sucesso chega em 1936 na peça *Maravilhosa*, com o número *Tabuleiro da Baiana*, em parceria com a mulata Déo Maia. Aproveitando o momento de construção de uma identidade nacional por meio do folclore brasileiro, os artistas do Teatro de Revista passam a incorporar temas estilizados de representação das regiões brasileiras com predominância de características africanas em seus esquetes. A identificação do público com elementos de matrizes africanas fez com que se tornassem marcos da identidade nacional: feijoada, carnaval à Carmem Miranda, samba, capoeira viraram símbolos da nação brasileira. Isso trouxe novas expectativas para os atores negros que tiveram que aprender a dialogar com esse novo cenário para permanecer no mercado.

Nessa perspectiva artística, Otelo e Déo Maia são contratados pelo Cassino da Urca para desempenhar números carnavalescos, que se tornou o modelo brasileiro de Teatro de Revista.

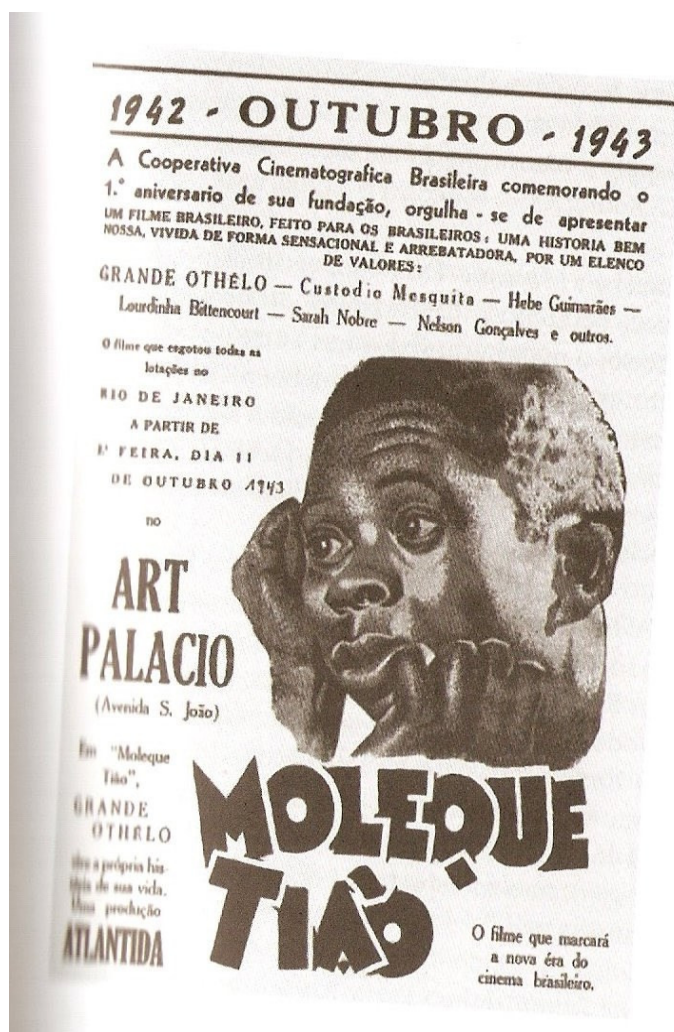
1.6. Otelo no Cinema

Otelo inicia sua carreira cinematográfica na década de 1930 numa rápida participação em *Noites Cariocas* (JERCOLIS, 1935). Oscarito fazia o papel principal do argentino deslumbrado pela cidade maravilhosa. A partir daí, por intermédio de Mesquitinha, Otelo começa a participar do cenário cinematográfico carioca. Em *João Ninguém* (MESQUITINHA, 1936), o ator ganhou algum destaque. Surgem as primeiras características que seriam usadas nas Chanchadas. Seu jeito de arregalar os olhos, projetar os lábios e usar um tom estridente para expressar sua não conformidade, comporiam a maioria das personagens que Otelo defendeu. Em seguida aparece em *Onde estás, felicidade?* (MESQUITINHA, 1939). Na composição dessa primeira personagem do cinema, buscando encontrar uma personalidade artística própria, o ator se baseia na atuação de artistas que admirava e por essa semelhança é acusado de plagiar o ator Stephan Feeting. Mas o diferencial de Otelo era o repertório trazido das suas performances no Teatro de Revista, que dava um tom de malandragem não notado na interpretação do astro americano. Em meados de 1940 ele assina com os estúdios da Atlântida¹¹ até o início da década de 1960 rodando vários títulos, na maioria chanchadas.



¹¹ Produtora cinematográfica brasileira (1941-1962) criada por Moacyr Fenelon e Luis Carlos Burle produzindo 66 filmes.

Muitos elementos dos programas de rádio, Teatro de Revista e dos shows dos Cassinos foram introduzidos na formação do perfil cinematográfico que intuía a divulgação de símbolos nacionais encomendados pelo governo. Assim, a produtora cinematográfica Atlântida versava sobre a construção dessa brasilidade focando representações de tipos raciais. A princípio, a junção dos atores Grande Otelo e Oscarito, que representavam a dialética hierárquica das raças marcadas nas Chanchadas, não estava nos planos da distribuidora. O projeto inicial era reforçar os planos do governo por meio de produções nas quais a trama central era constituída pelos negros e seus dilemas: *Moleque Tião* (BURLE, 1943); *Gol da vitória* (BURLE, 1945) *Somos todos irmãos* (BURLE, 1949). Com o sucesso das Chanchadas o processo foi parcialmente esquecido e as produções se voltaram para o entretenimento. A produção de filmes de perfil cômico ligados à dupla agradou ao público e nove filmes foram lançados entre 1948 a 1954: *É com esse que eu vou* (BURLE, 1948); *O caçula do Barulho* (FREDA, 1949); *Carnaval de fogo* (MACEDO, 1950); *Aviso aos Navegantes* (MACEDO, 1950); *Barnabé, Tu és Meu* (BURLE, 1951); *Carnaval Atlântida* (BURLE, 1952); *Três Vagabundos* (BURLE, 1953); *Dupla do Barulho* (MANGA, 1953) e *Matar ou Correr* (MANGA, 1954).



Livrentemente inspirado na vida do próprio Otelo, *Moleque Tião* foi a primeira produção da Atlântida Cinematográfica, fundada em 1941. A ousadia de fazer de um ator negro, que ainda não era um astro popular, o protagonista deu certo, e o filme tornou-se um grande sucesso da companhia, que mais tarde se tornaria conhecida sobretudo pelas chanchadas. Infelizmente, nenhuma cópia do filme sobreviveu.

O sucesso desse tipo de filmografia demonstrou a consolidação do agenciamento das relações raciais, que busca abrandar os extremos e conflitos latentes, mostrando que a formação da dupla bicolor está ligada à releitura de um conflito disfarçado. Otelo deveria ser o coadjuvante nessa escala, mas sua presença marcante muitas vezes deixava os igualava o patamar artístico. Havia uma regra hierárquica dentro das companhias teatrais. O elenco de apoio não poderia se sobressair ao principal. Mas a tendência inata de Otelo era o destaque. Devido a essa espontânea condição, recém contratado da Atlântida e na ânsia de fazer o público rir, improvisava durante as apresentações sem combinar com os colegas de cena. Tendo como resultado as gargalhadas do público e um certo desconforto dos artistas principais.



Hirano¹² (2013) esclarece em sua tese que é durante essa busca por um estilo próprio ao longo da construção de uma personagem dentro do cinema que Otelo começou a formar uma *persona cinematográfica* peculiar. Ao longo de sua carreira criou partituras corporais que a identificavam e que seriam utilizadas por suas personagens em vários momentos, sem racionalizar a ação ou preocupar-se como julgamento alheio. Apesar de saber que está sendo observado, o artista é seu próprio observador com a diferença de não se criticar. Apenas deixava fluir a *performance* por meio de ações internalizadas, como que num outro estado de consciência, puro. Esse *Estado de Presença*¹³ estaria relacionado à entrega do ator para viver a personagem de forma ampla. Existe a consciência do que ocorre ao seu redor e até faz uso do inesperado para compor a cena, mas está num estado diferente do habitual. Essa ação é vista com tanta verdade que conduz o espectador para o lugar sugerido pelo executor. Otelo, no momento cênico presente, parecia filtrar as interferências externas, deixando passar

¹² Luiz Felipe Kojima Hirano – Doutor em Antropologia. Autor da tese: *Interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero na sua performance cinematográfica (1917-1993)* -2013

¹³ Estados alterados de consciência defendidos por filósofos, cientistas e religiosos. E muito usado para artistas para compreender as excelências.

apenas as que contribuiriam ao enaltecer suas potencialidades artísticas, como define o texto a seguir, retirado da pesquisa de Claudia Mele: “*No calor da criação não há tempo para reflexão; só existe ligação com o que está acontecendo. A análise, a reflexão e a crítica devem ser feitas antes ou depois do ato criativo, nunca durante*” (Borgat apud Mele, 2011, p. 56).

Hirano destaca ainda que o humorista negro está na maioria das vezes representando seu grupo social segregado pelo meio e pela falta de consciência individual, enquanto o humorista branco tem liberdade para representar outros estereótipos, como gênero e nacionalidade, sem estarem associados à sua raça. Segundo ele, o negro continua preso a seus estereótipos e essa cultura é explicada pelo preconceito racial entranhado na sociedade, adquiridos por meio desse inconsciente coletivo e agravado por sua manutenção por meio dos planos governamentais de *branqueamento* da população e na criação de um símbolo nacional de homem associado ao novo sistema de governo, a República. Partia-se do princípio da obrigatoriedade de dissociar-se da escravidão e da monarquia, estando o negro, portanto, descartado como modelo. Para alcançar seus objetivos da *genética da brancura*, o Estado confiou a estudos científicos ligados ao MES¹⁴; campanhas de estímulo à emigração dos negros à África, após três séculos de escravidão; imigração de europeus com o intuito de miscigenar a raça e embranquecê-la; e a segregação geográfica dos afrodescendentes nas cidades. As pesquisas científicas deveriam apontar o caminho mais eficaz para alcançar esse objetivo de clareamento. Mas esse caminho levaria tempo. Gilberto Freyre¹⁵ foi o grande expositor da ideia do governo Vargas sobre o estudo da eugenia. Uma ciência capaz de selecionar melhores condições raciais, eliminando os elementos sociais indesejáveis, responsáveis pela miséria do proletário: doença, desnutrição. Defendeu mais tarde outra estratégia, a chamada Democracia Racial. Neste contexto, a história da colonização seria registrada de maneira mais branda. Os castigos físicos e psicológicos destinados às várias gerações de escravos e descendentes no período escravocrata ganhariam um tom mais suave e menos cruel. Assim como o massacre das tribos indígenas e sua dizimação.

Assim chega-se à “democracia racial”. Esse arquétipo social, ainda vigente na sociedade brasileira, é baseado no cânone do homem branco como elemento central da raça brasileira e possuidor da maior fatia na divisão de valores entre as três raças. Esse novo símbolo nacional estaria associado a imagens e ações positivas e aos negros e índios, à parte exótica e folclórica. Dessa maneira,

¹⁴ Ministério da Educação e Saúde – No governo de Getúlio Vargas dividiam a mesma pasta ministerial. Funcionou com autoridade e prestígio para os projetos governamentais na década de 1920, como técnica da eugenia que buscava geneticamente o símbolo do novo brasileiro.

¹⁵ Sociólogo, antropólogo e escritor, autor de *Casa Grande e Senzala*, defensor da ideia de que a fragilidade da nação não estava diversidade racial que diziam enfraquecê-la, e sim na falta de saúde e de cultura do povo.

pretendeu-se deixar subentendida a incapacidade desse grupo de cumprir tarefas mais racionais e complexas na construção da sociedade da qual fazia parte. No imaginário nacional, esses atributos depreciativos são tidos como reais e responsáveis pela sensação de menos valia e baixa autoestima dos povos que contribuíram para formação étnica diversificada só existente no Brasil.

É necessário desvelar a sociedade atual que não se considera preconceituosa, mas ainda é fortemente influenciada pela herança dos projetos governamentais do início do século XX. Por buscar um símbolo do homem fiel à imagem da nova fase política pós-abolição e monárquica, descartou a figura do negro como opção de símbolo nacional. A falta de um sentimento pátrio dos nascidos no Brasil, mas com nacionalidade estrangeira no seu inconsciente, fizeram-no assistir passivamente, na sua grande maioria, a todas as discussões que afetariam sua vida, independentemente de suas vontades. A história mostra que é necessária uma arte que represente o povo. E os movimentos artísticos são o canal de criação e exposição dessa identidade, que faz surgir um sentimento de originalidade e nacionalidade e, no caso do nosso país, deve ser resgatado sem descartar as influências estrangeiras. O fato de o Brasil ser uma nação jovem e recém liberta do sistema de governo colonial, somado a desvalorização da cultura dos povos nativos e africanos, e da forte influência da arte europeia, formou um povo sem identidade artística. Esse sentimento, que foi muito defendido por Darcy Ribeiro¹⁶, está sintetizado no texto abaixo, e talvez exponha um dos motivos pelos quais os artistas negros brasileiros não sejam valorizados como deveriam pelos seus compatriotas.

“O Brasil foi regido primeiro como uma feitoria escravista, exoticamente tropical, habitada por índios nativos e negros importados. Depois, como consulado, em que o povo sublusitano, mestiçado de sangues afros e índios, vivia o destino de um proletariado externo dentro de uma possessão estrangeira. Os interesses e as aspirações do seu povo jamais foram levados em conta, porque só se tinha atenção e zelo no atendimento dos requisitos de prosperidade da feitoria exportadora. O que se estimulava era o aliciamento de mais índios trazidos dos matos ou a importação de mais negros trazidos da África, para aumentar a força de trabalho, que era a fonte de produção dos lucros da metrópole. Nunca houve aqui um conceito de povo, englobando todos os trabalhadores e atribuindo-lhes direitos. Nem mesmo o direito elementar de trabalhar para nutrir-se, vestir-se e morar.” (RIBEIRO, 2002, p.447).

¹⁶ Escritor, antropólogo, político brasileiro. Defensor de um senso de brasilidade do povo brasileiro e da educação de qualidade para criação de uma nação forte.

A experiência colonial, no tocante a relações conflitantes tem sido sintetizada numa dicotomia que se mantém viva em nossa mente coletiva: a figura do negro revoltado e do negro negociador. A negociação interna encontrada pelo artista para fugir do conflito pessoal e artístico discriminatório, ditado por uma sociedade dominante branca e num ambiente artístico concedia pouco ou nenhum espaço aos artistas negros, por possuírem fisionomia considerada fora do padrão, pode ser comparando com o período escravocrata de conflito semelhante já citado.

1.7. A experiência internacional e o nascimento do mito

No início de 1940, em consequência da Segunda Guerra mundial, os principais produtores cinematográficos entraram em crise financeira. A indústria de filmes tentou reverter a situação encontrando uma fórmula de sucesso que popularizasse o cinema nacional, seja por meio de influência americana, seja introduzindo temas ligados ao cotidiano carioca. Otelo continua filmando independente disso, pois era contratado do Cinédia¹⁷, que estava associado ao estúdio norte-americano RKO.

Financiada pelo governo do USA, a RKO transfere a um jovem cineasta americano, Orson Welles, a missão de intermediar relações diplomáticas entre o Brasil e os Estados Unidos. Os vizinhos do norte temiam que Getúlio Vargas pudesse compor uma aliança com Hitler e Mussolini.

Após assistir a uma das apresentações de Otelo no Cassino da Urca, o cineasta hollywoodiano vai conhecê-lo no camarim e é saudado com um “Oi” pelo artista. Impressionado e fispado por esse jeito espontâneo, convida-o a participar como protagonista do documentário *It's all true* (1942), pois “Otelo era a representação radical do Brasil”. Welles tinha uma carreira promissora em Hollywood. Havia lançado *Cidadão Kane* (1941), protagonizado pelo próprio diretor. O tema institucional do documentário proposto seria o Carnaval das escolas de samba. Mas o cineasta é apresentado ao Carnaval de rua, que tinha seu ponto de partida na Praça XI, e fica deslumbrado. Nesse momento, o governo Vargas está preste a iniciar a demolição da Pequena África. Essa atitude do documentarista entendida como confronto contra as autoridades, somada a preocupação das duas nações com o registro demasiado de negros na película, o depoimento da população simples das regiões litorâneas, a morte de um pescador durante as filmagens, e a recusa da elite carioca em ser reconhecida no exterior como um país negro, culmina com o embargamento do projeto por Hollywood, que temia pelo fracasso do filme que fugia dos padrões dos códigos dos estúdios

¹⁷ Estúdio de produção cinematográfico criado em 1930 e que produziu as populares chanchadas do cinema nacional brasileiro.

americanos. Welles insiste no projeto por conta própria e perde o status de sumidade do cinema dos USA. As gravações terminaram cinco meses depois, mas o filme fica inacabado. Esse encontro com o cineasta fez Otelo tornar-se conhecido mundialmente. O maior cineasta do momento lhe atribui o título de melhor ator da América do Sul.



Grande Otelo em Quilombo (1984)

Logo após as declarações de Welles, a Atlântida faz um filme sobre a curta biografia de Grande Otelo, *Moleque Tião* (BURLE, 1943). Sendo filmado fora do estúdio, em luz natural e com baixo orçamento, traz os dramas sociais de uma raça. O filme consagra Otelo pela identificação do público com o protagonista. A revelação da veia dramática do ator escondida pelo predominante perfil cômico fez com que outros convites surgissem. De todos os atores que contribuíram para a produção cinematográfica brasileira, Grande Otelo destaca-se por ter participado dos vários movimentos de mudança de linguagem estética e gênero do século XX. De 1930 a 1950 foi desde representante de uma de uma raça ao da malandragem carioca. De 1950 a 1960 foi da imagem da inocência explorada, do realista *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, ao ostracismo anterior a *Macunaíma* de João Pedro de Andrade (1969). Da década de 1970 a 1980 encarou a marginalidade de Julio Bressame, em *Rei do Baralho* (1973); e serviu de curandeiro para Carlos Diegues em *Quilombo* (1984); ao

retorno ao estilo das chanchadas no documentário *Nem tudo é Verdade* (1986), de Rogério Sganzerla, baseado no inacabado projeto de Orson Welles.

No fim da carreira, os convites para fazer cinema eram escassos. Otelo fez várias pequenas participações em novelas e ganhou uma personagem fixa no programa humorístico *Escolinha do Professor Raimundo*¹⁸. Eustáquio, o negro analfabeto que coloca trema¹⁹ na sílaba de cada palavra, precisa que lhe assoprem todas as respostas, e, mesmo assim, as reproduz de forma equivocada. Esses fatos demonstram que, passados os anos, vividas as experiências, comprovado o grande talento e registrada a versatilidade, Grande Otelo permaneceu atrelado a seu grupo racial quando retorna ao estilo de representação que marcou o início de sua carreira. Trata-se do reflexo das relações sociais ainda existentes na sociedade brasileira. Apesar da trajetória singular, sua imagem ainda manteve-se atrelada ao estereótipo. Esse registro fica evidente no comercial em que foi garoto propaganda no final da carreira. O senhor negro de voz estridente e engraçada do comercial das Óticas do Povo²⁰. O que muda uma sociedade é a mudança interna desejada e alcançada por cada indivíduo que a compõe. Grande Otelo alcançou mudanças por meio das oportunidades oferecidas. Embora desejasse contribuir de forma mais dramática ao contexto artístico, como mostrou ser capaz em alguns títulos, o público enquadrava-o no ramo do entretenimento, no humor rasgado. Para um artista iniciante vale tudo para fazer o nome e para o de final de carreira não há critérios para pagar as contas.

Não pretendemos com esse trabalho condenar o comportamento racista da sociedade da época nem, tampouco, o ainda existente ou as opções do artista. O objetivo é demonstrar que esse fator inibidor da espontaneidade pessoal e artística da classe dominada por outra que se julga superior, não impediu que Otelo, mesmo diante das alcunhas pejorativas costumeiras à sua etnia durante toda vida, trilhasse seu caminho artístico. E mesmo ganhando consciência ao longo da carreira em relação ao incômodo que esse enquadramento lhe destinou, optou por confirmá-lo para própria sobrevivência.

¹⁸ - Programa humorístico da Rede Globo de Televisão comandado por Chico Anísio que reunia atores cômicos jovens e os outrora famosos, mas sem espaço na mídia.

¹⁹ - Seu bordão era: “Aqüi, qüê qüeres?”

²⁰ O famoso slogan de Otelo neste comercial de televisão foi uma grande sacada de *marketing*: “Óticas do povo, morô? Ha, hal?”. É Lembrado e associado ao ator até hoje.

2- Capítulo II - A Arte da Negociação

No trecho de uma entrevista concedida ao Pasquim em 22-28 de janeiro de 1970 e transcrito abaixo, Grande Otelo nos permite perceber seu caráter negociador como o responsável pela sua permanência no meio artístico e nas diversas etapas do cinema brasileiro:

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

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

A frase em negrito aponta um perfil negociador do artista adquirido ao longo da vida, para articular suas relações interpessoais e profissionais. Diante das oportunidades que lhes foram oferecidas, na tentativa de enquadrá-lo em um estereótipo representativo, e que em determinado momento passou a conflitar com a expansão de consciência artística, na medida em que obtinha amadurecimento e reconhecimento, o artista sentia-se mais seguro para questionar as personagens que poderia representar criando uma forma de interpretação própria. Todo grande artista é ótimo observador do comportamento humano e Otelo usava esse artifício na criação das personagens e no desenvolvimento do seu talento para negociar caminhos que o levassem ao ápice artístico. Sua personalidade era permeada pela malandragem aprendida nas ruas e abrigos e nas relações sociais sofisticadas onde foi criado que não deixavam de ser ambientes de troca de interesses. Antes de entrar em cena, discutia com os diretores questões relativas à personagem, que lhe daria ferramentas para incorporá-la. Com isso sua persona cinematográfica foi se solidificando, tornando-se tão marcante que a figura de Grande Otelo ganhou personalidade e transformou-se numa personagem na vida pública. Essa afirmação é confirmada na resposta dada por Nelson Pereira dos Santos, ao questionamento de Otelo, durante uma entrevista para o *Jornal Pitumba* em 27 de Fevereiro de 1978, e que justificaria a ausência do artista na fase do Cinema Novo:

"[...] a tua personalidade é tão forte e tão histórica que é muito difícil encontrar uma personagem dentro da qual você seja um ator e não o Grande Otelo, [...] Você é sempre você mesmo, você é muito mais forte do que qualquer personagem. Então, quando a gente tem que propor [...] uma personagem [...] muito rica, bem estruturada, com muitos valores, senão vai ser sempre o Grande Otelo que vai estar na tela, não vai ser a personagem que a história está colocando..."

O comportamento de Grande Otelo diante do tratamento claramente discriminatório que lhe era destinado no início da carreira nos revela seu caráter negociador. O fato do ator possuir esta característica não significa ausência de sofrimento diante das injustiças a que era acometido, mas uma demonstração de habilidade emocional que não revelava o abalo externo. Perceber a negociação como um processo no qual se pretende chegar a um acordo entre duas partes, e mesmo inconscientemente, abrindo mão de valores morais, talvez seja a fórmula para justificar o sucesso desse grande artista que, como muitos dos seus contemporâneos, possuía o dom do entretenimento, mas que necessitava de um plus para manter-se no mercado por tão longo período. Talvez intenso e “amistoso” contato com a classe dominante durante toda sua formação, que inegavelmente contribuiu na lapidação de seu talento, não lhe tenha manifestado o sentimento comum de rivalidade presente nas relações entre as raças. Mas longo do processo o ator percebeu estar diante um conflito interno. O contato com um universo de valorização da raça defendido pela Companhia Negra de Revista e mais radicalmente pelo Teatro Experimental Negro o fez adquirir consciência da problemática. De um lado a lembrança de menino pobre agradecido por conquistar admiradores e oportunidades, e por outro um ator que ganhou reconhecimento artístico e uma posição de destaque e que se vê obrigado a definir sua postura frente a uma realidade que lhe era velada: o racismo. Acreditamos que os motivos pelos quais o ator se contradiz em muitas entrevistas seja pelo fato de não ter entendido como discriminatório o tratamento destinado a ele nas várias épocas de sua vida. No contato com militantes em defesa da igualdade racial nas várias esferas da sociedade, passou a reanalisar sua trajetória e alterar seu discurso.

O comportamento de Grande Otelo nos faz perceber que além da necessidade de aceitação, inicialmente ele pretendia deixar claro aos colegas que sua presença na equipe não representava nenhuma ameaça. Durante uma entrevista ao programa *Roda Viva* da TVE (1987), Otelo revelou que gostava de conquistar seus colegas de elenco por meio da demonstração de uma falsa insegurança e dependência. Relatou que durante uma apresentação na qual deveria usar expressões francesas, ele, que havia estudado e o idioma no período escolar, fingia não entender uma só palavra, pedindo auxílio para pronunciar as frases do texto a outros atores que logo se prontificavam a ajudá-lo. Ele ficava agradecido, os colegas envaidecidos, tornando-se grandes amigos. Essa política comportamental nos leva a crer que o ator despiá-se de qualquer vaidade artística e pessoal para criar um ambiente propício para o desenvolvimento artístico. Mas essa conduta reforçava o estereótipo de menos valia atribuída à raça. Essa preocupação não tinha espaço na vida do ator, percebe-se que o que mais lhe interessava era a engrenagem cênica sem conflitos. As questões sociais e pessoais ficavam em segundo plano.

Partindo de estudos psicológicos de Carl Jung, no livro *Estilo de Negociação* (Hirata, 2007), o autor apresenta várias características dos tipos humanos e destacamos um que mais se aproxima do comportamento analisado em no ator:

"Estilo Apoiador: forte orientação para o relacionamento, enfatiza "quem" a outra parte é, tenta analisar buscando identificar os dados da personalidade, seus motivos e suas necessidades. Sempre que possível, o negociador tenta usar ou desenvolver uma ligação pessoal com a contraparte. Pode enfatizar em demasia as informações pessoais ou psicológicas que deixa de se concentrar nos objetivos da negociação. Tende a não simpatizar com dados estatísticos focando sua apresentação na palavra e no seu charme pessoal. Amigável, próximo e pessoal, mantém contato de "olho no olho, confia nos dados de "ligação" para colocar o outro negociador à vontade e estabelecer um clima relaxado de conversa pessoal. Tende a ser entusiasmado e dramático ao fazer afirmações sobre benefícios e geralmente é bem-sucedido em obter atenção, correndo o risco de ser percebido como melodramático. Afável, bem intencionado tenta prosseguir devagar e sem tensões, por isso pode ser percebido como relaxado, no sentido de falta de estrutura. Tende a acreditar que todos gostam de espontaneidade, e assim pode perder a força de impacto ou de interesse daqueles que priorizam planejamento, organização e estrutura."

Nesse estudo, Jung concluiu que o comportamento diferenciado entre as pessoas é comandado por suas atitudes e posicionamentos em relação às funções que utilizam para obter, organizar e interpretar as informações ao seu redor, dividindo-as em extrovertidas e introvertidas. Pretendemos ampliar nosso entendimento sobre esse modelo tipológico jungiano apresentando e classificando o temperamento do ator por meio dele.

O sistema tipológico é formado por modelos característicos de atitudes gerais, mas que se manifestam de modo individual. O tipo, então, caracteriza a pessoa quanto ao interesse, preferência e habilidade. Sendo assim, Jung justifica quatro funções mentais que contribuem para formar essa tipologia: sensação, intuição, pensamento e sentimento. As duas primeiras permitem ao indivíduo absorver e registrar a informação sem fazer qualquer julgamento. Essa análise é feita pelos dois últimos tipos. Todos nós empregamos as quatro funções diariamente, mas uma delas é predominante sendo a função psíquica a mais usual pelo indivíduo, surgida de forma inata.

Outro benefício que esse caráter negociador pode ter gerado seria um ambiente harmônico, sem grandes conflitos de relacionamento, durante a execução dos projetos dos quais o ator participou. Apesar da forte personalidade e dos problemas particulares que por vezes o prejudicou, o ator prezava pela excelência performática e pelo bom resultado final. Quando todos os envolvidos estão focados num mesmo objetivo, dizem que todos estão na mesma vibração. Nossa pesquisa o que verdadeiramente importava para Grande Otelo era atuar. Longe dos refletores se entregava a boêmia e ao álcool para escapar das relações tumultuadas no foro íntimo. O assassinato de seu filho Chuvisco,

cometido pela primeira esposa, Lúcia Maria que em seguida se suicidou, durante a gravação de *Carnaval de fogo*, além de outras tragédias ao longo da carreira, não o impediram que, com muito esforço, continuasse atuando no período. A mulher queixou-se num bilhete que não aceitava os horários irregulares do artista.

A mecânica quântica, muito em voga nos dias atuais, nos esclarece que tudo é energia e, portanto, tudo vibra. A matéria seria a menor frequência vibracional do campo energético do universo. Somos matéria e imperceptivelmente vibramos como tudo que existe. A maneira de pensar é o único modo capaz de modificar a vibração humana, a matéria. Se mudarmos nossos pensamentos, alteramos uma situação a curto, médio ou longo prazo dependendo da intensidade da frequência vibratória. Sendo assim, podemos alterar nosso campo energético em qualquer sentido, positivo ou negativo. Na trajetória de vida de Otelo, percebemos sua carreira era predominante positiva enquanto sua vida pessoal, o oposto.

Quando falamos do *estado de presença* descrito por Claudia Mele ou do inconsciente coletivo defendido por Jung, estamos falando dessa energia primordial que define o estado de ânimo do homem e seu comportamento. Se o objetivo de Otelo era ser artista e seu pensamento era focado para que isso fosse alcançado, e existia a certeza, seu destino não poderia ser outro. Se seus laços familiares repetiam o padrão de abandono e carência, esses seriam reforçados ao longo do seu percurso. Segundo alguns autores ligados a neurociência, como o pesquisador Francisco Di Biase²¹, você cria sua própria realidade. Otelo criou, acreditou e teve retorno positivo do seu desejo maior. Encontrou em seu caminho pessoas que, possibilitaram que seu objetivo principal se materializasse e que, portanto, estavam no mesmo campo vibracional.

²¹ Médico, neurocirurgião formado na UFRJ é pesquisador da visão integrada da mente- universo. Por meio da eliminação de fatores ligados ao estresse é possível atingir a expansão da consciência, os estados harmônicos e a essência humana de cada indivíduo.

CONCLUSÃO

“Dizem que o que todos procuramos é um sentido para a vida. Não penso que seja assim. Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior do nosso ser e da nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivo...” Joseph Campbell²².

Grande Otelo desde a infância passou por períodos difíceis de identificação parental. A falta de estrutura doméstica foi responsável pelo intrínseco desapego familiar. A sensação de liberdade o seduzia conduzindo-o para longe dos laços afetivos maternos. Seu referencial de família foi o adotivo, inconstante e impossibilitado de se aproximar de um suposto lar genuíno que se assemelhasse às relações de uma família da sua condição social. Quando descobriu que poderia através da artes vivenciar outras possibilidades de sensações, escolheu ser artista. Anos mais tarde declarou que seu trabalho era sua vida, porque lhe dava muito prazer atuar e principalmente fazer o público gargalhar. Por esta razão priorizou um caminho que permitia um roteiro preestabelecido de felicidade: uma vida ficcional. Desejava uma outra realidade que estimulasse seu ânimo de modo intenso e que ocultasse por algum tempo uma realidade incapaz de proporcionar sentimentos de alegria plena e duradoura. O vazio trazido pela ausência dos palcos ou dos sets era preenchido pelo vício do álcool e presença constante nas noites boêmias. Tentar esquecer todas as marcas deixadas pela crueldade da pobreza, da falta de carinho, da violência e dos vícios com os quais conviveu, era inútil. Seu retorno viria após a ressaca e o fechar das cortinas. O cidadão usava suas personagens para fugir da condenação do sofrimento fora de cena, proporcionando-lhe a sensação de ser amado.

O sucesso foi obtido não apenas pelo talento, mas pelas relações profissionais conquistadas por sua habilidade de negociação, espontaneidade, caráter colaborativo, amor pela profissão, observação, autoconfiança, capacidade de transformação e simplicidade. Essa desenvoltura metamórfica permitiu que ele se expandisse como artista e como homem, fazendo com que suas transações também se modificassem. O início da carreira, ainda influenciado pela convivência e atitudes da classe dominante o fez acreditar por muito tempo que não poderia existir uma outra forma de tratar o negro ou mesmo a possibilidade de igualdade entre as raças. O convívio com pessoas esclarecidas ligadas às questões raciais o fez enxergar uma nova forma de entendimento da realidade

²² Escritor e professor foi uma das maiores autoridades no campo da mitologia do século XX. Considerava a mitologia “o canto do universo; a música da imaginação inspirada nas energias do corpo”. Frase retirado do livro *O poder do Mito*(1988) pag.5

que o cercava. Essas novas ideias afetaram Otelo levando-o a um novo estado de percepção artística e humana. Essas mudanças forçaram o antigo caráter agenciador do ator a ganhar um novo formato. Chegou a declarar em determinado momento que, quando vivia na ignorância viver era menos penoso. Como disse o filósofo Nietzsche: “*Sufrimento é conhecimento: Aqueles que mais sabem devem prantejar mais profundamente a verdade fatal, a árvore do conhecimento não é a da vida.*” Otelo foi percebendo que sua maneira de pensar estava muito restrita e que sua teatralidade e talento poderiam não só entreter, mas servir a causas mais nobres como as questões coletivas, contribuindo intensamente para dissolução de arquétipos sociais seculares.

REFERÊNCIAS

- CABRAL, Sérgio; *Grande Otelo, uma biografia*; Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.
- CHALHOUB, Sidney; *Visões da liberdade*; São Paulo: Cia das letras, 1990.
- DÁVILA, Jerry; *Diploma de Brancura, política social e racial no Brasil 1917-1945*; São Paulo: Unesp, 2006.
- Di Biase, Francisco; *O homem Holístico, a unidade mente-natureza*; Rio de Janeiro. Editora Vozes(1995)
- HIRANO, Luiz Felipe Kojima; *Interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero na sua performance cinematográfica (1917-1993)*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.2013.
- HIRATA, Renato H; *Estilos de Negociação*; São Paulo. Editora Saraiva (2007)
- HOFBAUER, Andreas; *Uma história de branqueamento ou o negro em questão*; São Paulo: Unesp, 2006.
- JUNG, C.G.; *Arquétipos e inconsciente coletivo*; São Paulo: Editora Vozes. (2002)
- MELE, Claudia; *Práticas para estados de presença do ator-performer*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Rio de Janeiro. 2013.
- REIS, João José; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito, a resistência negra no Brasil escravista*; São Paulo: Cia das Letras (1989)
- RODRIGUES, João Carlos. *O negro e o cinema*; Rio de Janeiro: Pallas(1988)