


**PALÁCIO
DAS ARTES**



INTÉRPRETE DO BRASIL

UMA HOMENAGEM A GRANDE OTELO

Ministério da Cultura, Governo de Minas Gerais, Ministério Público de Minas Gerais, Secretaria de Estado de Cultura e Turismo e Fundação Clóvis Salgado apresentam

De 5 a 29 de junho de 2025

Belo Horizonte-MG
cinehumbertomauiromais.com

Ação custeada com recursos do Fundo Especial do Ministério Público de Minas Gerais - FUNEMP



Matar ou Correr (Carlos Manga, Brasil, 1954) | Divulgação

Intérprete do Brasil - Uma homenagem a Grande Otelo

**De 5 a 29 de junho de 2025 | Cine Humberto Mauro
Ano Mineiro das Artes | Brasilidades**

“Sou mestiço, sou Brasil. O meu drama é o drama do meu povo”. A frase de Grande Otelo, dita no auge de sua carreira, ecoa como síntese de uma vida marcada pelo talento, resistência e profunda consciência de si. Nesta mostra especial, que integra o Ano Mineiro das Artes e o ciclo curatorial Brasilidades, o Cine Humberto Mauro torna-se o palco de uma homenagem inédita: a maior retrospectiva já realizada sobre um dos maiores intérpretes da história do cinema brasileiro, fruto de uma parceria entre a Fundação Clóvis Salgado e o Ministério Público de Minas Gerais, no âmbito do programa antirracista “Sobre Tons”, do MPMG.

Comemorando os 110 anos de nascimento de Sebastião Bernardes de Souza Prata, o Grande Otelo, a mostra propõe mais que uma celebração biográfica – trata-se de um mergulho crítico, sensível e multidisciplinar na trajetória de um artista cuja presença percorre mais de um século de transformações no imaginário nacional. Ator, poeta, cantor e compositor, Otelo soube transitar entre a chanchada e a tragédia, entre a crítica social e a comédia popular, entre o estereótipo imposto e a criação consciente de novas linguagens para dar conta do Brasil mestiço e contraditório que ele, como poucos, encarnou.

Ao revisitar sua vasta filmografia – mais de 100 filmes –, a mostra convida o público a enxergar, nas expressões de Otelo, os traços de uma longa e dolorosa travessia: a do povo negro na arte brasileira. De Aleijadinho a Abdias Nascimento, das vozes anônimas que entalharam a história às presenças que resistem nos palcos e nas telas, a cultura negra foi e continua sendo fundadora do Brasil. Em Otelo, essa força ancestral ganha forma exuberante e dolorida, feita de riso, dor, crítica e beleza. Se Aleijadinho talhou em pedra o barroco mestiço das Gerais, Otelo talhou na tela o gesto mestiço da brasilidade – “esse país em carne viva”, como diria Darcy Ribeiro.

Por isso, esta mostra não é apenas uma seleção de títulos – como *Rio, Zona Norte* (1957), *Assalto ao Trem Pagador* (1962), *Macunaíma* (1969), *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (1977) e tantos outros –, mas um espaço de diálogo com o presente. Haverá sessões comentadas, debates, cursos e

uma sessão especial de cinema e psicanálise, abrindo novas leituras sobre os símbolos e feridas que sua obra provoca e elabora.

Em tempos de disputas simbólicas e narrativas globalizadas, o audiovisual se afirma como uma das maiores potências de *soft power* do século XXI. A memória de artistas como Grande Otelo, resgatada pelas telas, não apenas forma plateias – forma consciências. O cinema, a televisão, as mídias digitais e a imagem em movimento nos ajudam a compreender o que é ser brasileiro hoje, num país em que a verdade, a arte e a representação seguem sendo territórios em disputa. Otelo, ao performar com verdade e dignidade mesmo nos papéis mais adversos, nos legou uma arte que resiste ao tempo: uma arte com verdade.

A presença de artistas como Maurício Tizumba e pensadoras como Leda Maria Martins amplia o alcance da programação, fazendo do evento uma encruzilhada de gerações, saberes e estéticas. Como afirmou Leda: “A arte negra é um tempo que não cessa. Ela reescreve o tempo, insurgente e poética”. Assim é a obra de Otelo – insurgente e poética, política e popular, encarnada e visionária.

O Cine Humberto Mauro, ao sediar essa mostra, reafirma seu compromisso com uma cultura que forma e transforma. Em plena celebração do Ano Mineiro das Artes, Minas Gerais inscreve Grande Otelo como parte essencial de sua identidade artística e do Brasil como um todo. Sua memória é aqui compreendida como patrimônio vivo, cuja atualidade pulsa nos corpos, nas vozes e nas lutas de hoje.

Rever Grande Otelo é mais que homenagear um artista. É um ato de reconciliação com as raízes negras e mestiças do Brasil. É dizer que o futuro passa, necessariamente, por reconhecer as culturas que este país tentou apagar. Num mundo cada vez mais ferido por polarizações, muros e exclusões, sua arte – mestiça, generosa, crítica – nos lembra que não há Brasil possível sem o encontro.

Como escreveu Mário de Andrade em *Macunaíma*, obra que Otelo eternizou com sua presença: “Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são”. Mas há cura possível na arte – e Otelo é cura, riso e travessia.

Leônidas Oliveira

Secretário de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais



Amei um Bicheiro (Jorge Ilei e Paulo Wanderley, Brasil, 1952) | Divulgação



O Homem do Pau-Brasil (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1981) | Divulgação

Grande Otelo, artista de mil Brasis

Nunca o nome de um artista fez tão jus ao seu talento, importância e legado. Basta, então, para começar, dizê-lo: Grande Otelo. Mineiro de Uberlândia, o ator, cantor, compositor e poeta foi presença grandiosa em mais de 100 filmes, construindo uma trajetória que se confunde com o próprio cinema brasileiro e o Brasil múltiplo do século XX. Afinal, notória é a versatilidade desse artista que marcou tanto as chanchadas populares da Atlântida quanto as experimentações vanguardistas do Cinema Novo – isso para não mencionar seu estrelato na televisão e os numerosos papéis no teatro.

Precisamente por isto, é motivo de imensa felicidade para a Fundação Clóvis Salgado – em parceria com o Ministério Público de Minas Gerais, no âmbito do Programa Antirracista Sobre Tons –, poder trazer ao público do Cine Humberto Mauro, no Palácio das Artes, uma mostra que celebra a vida e a obra de um expoente singular do cinema nacional. Por meio das dezenas de filmes que compõem a programação, parte deles estrelados por Grande Otelo e outros em diálogo com sua trajetória, é possível (re)descobrir um intérprete único, que deu vida às alegrias, tristezas, aspirações e contradições de um país que sempre tentou apagar o povo negro e sua herança cultural – o “racismo estilo brasileiro”, como bem pontuou o intelectual Abdias do Nascimento no fim dos anos 1970. Não por acaso, no título desta mostra, Grande Otelo compartilha com Abdias e com a também mineira Lélia Gonzalez – outra pensadora da maior estatura – o epíteto de “intérprete do Brasil”.

O gênio mineiro, como não poderia deixar de ser, atraía para si outros grandes artistas desde cedo. O nome Otelo veio de um professor, para quem a voz do jovem seria própria para cantar o papel principal da ópera homônima de Verdi. No final da década de 1930, no Cassino da Urca, Grande Otelo foi parceiro de Josephine Baker, cantora e bailarina estadunidense de renome mundial. Ao longo de mais de seis décadas no cinema, foi dirigido por vários dos principais cineastas brasileiros, como Nelson Pereira dos Santos, Zózimo Bulbul, Roberto Farias, Cacá Diegues, Hector Babenco e Julio Bressane. Realizadores internacionais como Werner Herzog também tiveram a honra de trabalhar com ele, que foi celebrado por ninguém menos do que Orson Welles, na lendária passagem do diretor hollywoodiano pelo Brasil.



Hoje, décadas após sua partida, Grande Otelo empresta seu nome ao Troféu entregue pela Academia Brasileira de Cinema e Artes Audiovisuais e a uma das duas salas da Cinemateca Brasileira – a outra homenageia seu parceiro longevo de tela, Oscarito. O Cine Humberto Mauro, ao longo de junho de 2025, também será seu. Em um dos muitos sambas que escreveu, o multiartista diz: “A vida não vale nada / Prá que me aborrecer / Sou feliz vivendo assim / Há de passar cem anos / Até que se esqueçam de mim”. Pois vejam só, estamos aqui, mais de um século depois, celebrando com justiça sua arte!

Sérgio Rodrigo Reis

Presidente da Fundação Clóvis Salgado



Também Somos Irmãos (José Carlos Burle, Brasil, 1949) | Divulgação



Também Somos Irmãos (José Carlos Burle, Brasil, 1949) | Divulgação

Ministério Público de Minas Gerais celebra os 110 anos de

Grande Otelo e reforça compromisso com a valorização

da memória negra e com o enfrentamento ao racismo

O Ministério Público de Minas Gerais (MPMG), por meio do Centro de Apoio Operacional das Promotorias de Justiça de Defesa dos Direitos Humanos e Apoio Comunitário (CAO-DH), da Coordenadoria de Combate ao Racismo e Todas as Outras Formas de Discriminação (CCRAD) e da Assessoria de Comunicação Integrada (Asscom), tem a honra de realizar, em parceria com a Fundação Clóvis Salgado, a mostra de cinema em comemoração aos 110 anos de nascimento de Sebastião Bernardes de Souza Prata – o eterno Grande Otelo. Mais do que uma homenagem a um ícone da cultura brasileira, esta mostra representa um convite à reflexão sobre a força, complexidade e resistência da experiência negra no Brasil.

Otelo nasceu em uma sociedade desigual e profundamente marcada pelo racismo estrutural. Ainda menino, enfrentou o abandono, o preconceito e a dureza da sobrevivência, mas encontrou, na arte, um território fértil para afirmar sua existência e expandir sua voz. Tornou-se um artista múltiplo – ator, cantor, compositor, poeta – que cruzou gerações e linguagens, transitando com naturalidade entre a comicidade popular e a crítica social mais pungente. Sua presença desafiava o estigma e abria caminho para uma nova forma de representação do povo negro nos palcos, nas telas e na memória nacional.

Participar deste projeto é, para o Ministério Público de Minas Gerais (MPMG), reafirmar um compromisso institucional com a promoção da justiça social, da igualdade racial e da valorização da diversidade como pilares de uma sociedade verdadeiramente democrática. Esse compromisso se concretiza em iniciativas como o programa Sobre Tons, criado em 2023 para promover o letramento racial no âmbito interno do MPMG e, a partir de 2024, ampliado para o público externo por meio de ações educativas e culturais em parceria com organizações da sociedade civil.

Entre essas ações, destacam-se as sessões de cinema comentadas, campanhas em estádios de futebol e redes sociais, podcasts, eventos culturais e o Projeto Tenório – fruto da colaboração entre o MPMG, a Educafro Minas e a Fundação Escola Superior do Ministério Público de Minas Gerais



–, que oferece bolsas integrais para pessoas negras em curso preparatório para a carreira do MPMG. Também merece destaque a parceria firmada com a Fundação Clóvis Salgado, que visa multiplicar ações culturais de enfrentamento ao racismo.

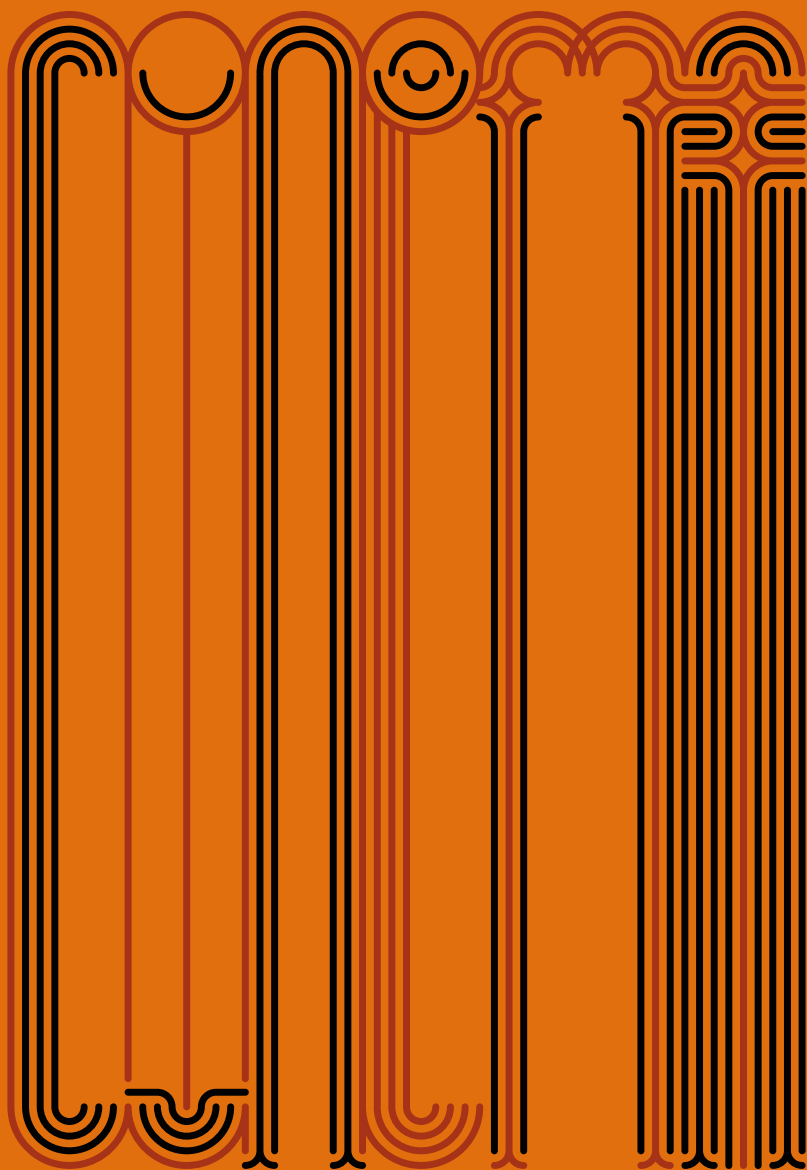
A trajetória de Grande Otelo é, em si, um ato de coragem e invenção. Seu legado segue iluminando caminhos, inspirando novas gerações e exigindo de todos nós o compromisso com um país mais justo, plural e consciente de sua história. Ao realizar esta mostra, o MPMG presta sua homenagem à grandeza de um artista que fez da arte um instrumento de transformação – e, da sua vida, um símbolo da luta por dignidade e reconhecimento.

Paulo de Tarso Moraes Filho

Procurador-Geral de Justiça de Minas Gerais



Amei um Bicheiro (Jorge Ileri e Paulo Wanderley, Brasil, 1952) | Divulgação



19 APRESENTAÇÃO

- 19 *Desmentir a História*
Fabio Rodrigues Filho

27 MOSTRA

65 ENSAIOS

- 66 *Revista Filme Cutura [Fac-símile]*
O Cinema Colorido
José Carlos Avellar
- 76 *Entrevista com Grande Otelo para a revista Filme Cultura*
Geisa Mello
- 82 *Grande Otelo, intérprete de um Brasil que não existe mais*
Luis Felipe Kojima Hirano
- 87 *A escola de interpretação de Seu Otelo*
Deise de Brito
- 92 *Grande Otelo: o homem e o personagem*
Tadeu Pereira dos Santos

99 ATIVIDADES FORMATIVAS E ATRAÇÕES

109 PROGRAMAÇÃO

117 MINIBIOS

135 ÍNDICES

140 CRÉDITOS



Exu-piá, coração de Macunaíma (Paulo Veríssimo, 1984) | Divulgação

APRESENTAÇÃO

Desmentir a História

Fabio Rodrigues Filho

*“Cada vez me convenço mais que o artista só
é perpetuado através do cinema”
(Grande Otelo)*

*Velho mestre
Sebastião Prata
Vinho de boa pipa
Oguirê, okolofé
Quero a sua benção
(Wilson Moreira)*

Em novembro de 1993, o Jornal da Cultura (TV Cultura) abria sua edição noticiando que Otelo chegara ao estágio do pôr do sol: “Quando o futuro Grande Otelo nasceu no interior de Minas Gerais, as perspectivas para um negro, pobre, feio (sic) e baixinho não eram otimistas. Mas Grande Otelo desmentiu a história e se transformou...”, dizia a âncora ao anunciar sua morte. Entre a crueza do diagnóstico e a violência da enunciação, “desmentir a história” parece ser uma expressão justa para a sua atuação, de modo que olhar para ele hoje seria ainda ver a força de suas desmentiras ou, se quisermos, seu potencial de reversibilidade. Ora submetendo-se, ora sublevando-se, Otelo é uma revolução.

Desmentir a história parece, portanto, adicionar a dimensão de reversibilidade às coisas dadas como fato consumado, seja um filme, seja a história de um país. Mesmo sua data de nascimento paira sobre uma leve dúvida: 1915 ou 1917? Suspeita-se que Otelo tenha mentido sobre sua data de nascimento para poder trabalhar numa companhia de teatro de revista. O certo é que Otelo segue recolocando a ordem dos fatores e dos fatos. Foi assim

com *Macunaima*, ao reclamar que chegou antes da transfiguração do livro de Mário de Andrade para o Cinema e, talvez, até mesmo do personagem literário Macunaima. Foi assim com o Cinema Novo, com o Cinema Marginal e está sendo assim com o presente: Otelo é um ancestral que não cessa de retornar e, como tal, nos exige que a ele retornemos.

Por meio de uma leitura atenta e minuciosa do significado de ancestralidade, o poeta mineiro Edimilson de Almeida Pereira, em conferência no Colóquio Cinema, Estética e Política (2021),¹ confrontou um modo corrente de interpretação da figura do *ancestral*. Ao contrário de uma imagem equilibrada, certas pessoas passam a ser ancestrais “porque traduzem, em sua trajetória – e depois em sua ausência –, as grandes fraturas que são próprias do humano”. O ancestral, dirá ele, “é um sujeito da experiência. O ancestral é um sujeito do risco, que guarda consigo a possibilidade do acerto e do erro, do engano e da revelação que tem sentido. (...) O ancestral não tem [um] sentido absoluto”. Tal abordagem, ao revés de uma mitificação exagerada – que *joga um peso injusto* sobre figuras públicas ou não –, guiou certo intuito que estrutura esta mostra: dar a ver as contradições, dilemas e tensões que Grande Otelo experienciou ao longo de sua trajetória, notadamente no Cinema, exibindo, assim, trabalhos e atuações heterogêneas de Otelo, realizadas entre 1949 e 2023.

A mostra **Intérprete do Brasil - Uma homenagem a Grande Otelo** herda seu nome do trabalho do professor Felipe Hirano Kojima, que publicou, em 2019, sua tese de doutorado com título quase homônimo. Aqui, neste catálogo, Hirano nos lembra a etimologia da palavra intérprete, que, entre outros significados, remonta a “tradutor”. Reunindo 37 filmes, entre curtas, médias e longas-metragens, esta programação exhibe uma parte da filmografia de Grande Otelo, que atuou em mais de cem filmes e, mais do que atravessar, participou e construiu diferentes fases do cinema brasileiro. Como dimensionar a relevância da tradução de Grande Otelo para um país e para o cinema de um país?

Parece-nos, como ponto inicial, rever os filmes à luz do agora: como cantou Gilberto Gil sobre o luar, “do luar não há mais nada a dizer, a não ser, que a gente precisa ver o luar”. Falando em Gil, ele se faz presente na mostra em um filme sobre sua vida e obra dirigido por Ariel de Bigault: *Brilhos Negros do Samba, Gilberto Gil* (1987). A segunda dimensão é apresentar Grande Otelo a uma geração que, a bem dizer, o conhece apenas por citação ou nem isso, con-

1 Disponível em: https://youtu.be/c_NKzflhbbA.

siderando que se passaram 32 anos desde seu falecimento. Em terceiro lugar, é olhar Otelo no seio de uma fronteira, levando em conta suas contradições e, ao mesmo tempo, sua agência, a construção de sua presença. Intérprete, portanto, significa seu ofício de ator, mas também seu incansável trabalho de elaboração sobre um país profundamente desigual e racista. Otelo foi, ele mesmo, *tradutor de profundezas*, como escreveu, em outro contexto, Tiganá Santana: "Eis um traduzir que ativou obras, a partir de outro lugar, e, assim, influenciou as próprias obras e as outras traduções". Ao atuar, provocou em si mesmo uma autorrevolução. Intérprete, traduziu o país que experienciou em canções, trejeitos, olhos arregalados, bicos, máscaras, caretas, poesias, melancolia, cantos, síncope, textos e falas. A seu modo, esta programação apresenta um Otelo dramático, cômico, triste e alegre, entrevistador e entrevistado, coadjuvante e protagonista... de modo que tal exposição é preciosa não bem pelas múltiplas faces, como se estivéssemos vendo-o em um prisma, mas justamente por esse lugar da passagem, pelo lugar *entre*, que se apresenta ao vermos esses filmes juntos, isto é, um espaço próprio que Otelo criou para si.

Deise de Brito, também presente neste catálogo e na programação da mostra, cunhou a expressão que nos parece justa à poética própria deste ator: um *corpo sincopado*, um *ator de fronteira*. Diz-nos Brito: "Otelo conheceu a música operística e a música do morro, apreendeu a elocução de uma retórica formal e a língua das favelas. Dançou o foxtrote e o samba de gafieira. Ele viveu na fronteira e com a síncope pulsando no seu corpo". Inspirada por estes trabalhos, esta programação pretende oferecer a imagem de um Otelo múltiplo e contraditório, evitando, a todo custo, a síntese absoluta. Das comédias da Atlântida ao Cinema Novo, a programação não atende a uma exposição cronológica dos filmes, e sim busca um diálogo prospectivo entre diferentes tempos e formas de atuação de Otelo, na esperança de meditarmos juntos sobre a poética singular de atuação deste ator. Ora, aproximando filmes por suas semelhanças, digamos, temáticas (é tudo verdade...), os primeiros dias da mostra apresentam uma seleção que chamamos carinhosamente de "para começar a gostar de Grande Otelo", tendo como início a versão restaurada do clássico nacional, pioneiro no modo de abordar as hierarquias raciais, *Também somos irmãos* (1949), que será exibido junto ao curta biográfico *Sebastião Prata, ou bem dizendo, Grande Otelo* (1971). Iniciar, portanto, com uma atuação (e dramaturgia) que, a rigor, não se espera de Otelo, como um convite a

desconhecer este ator para, assim, quem sabe, perceber seu sofisticado jogo de inscrição e reversibilidade, sua elegante ginga. Em resumo, seus rasgos nas imagens. Durar em Otelo é também o que a mostra propõe: ao longo do mês de junho, a programação apresenta sessões especiais com obras em DCP (Digital Cinema Package), isto é, trabalhos restaurados, filmes contemporâneos e em 35mm, tratando-se de uma oportunidade rara de mergulhar em traços da filmografia de um ator a partir de filmes exibidos ora no suporte original, ora numa qualidade que nos permite um mergulho nos pormenores da imagem. Além disso, três cursos e mesas de discussão ativam a memória sobre este ator tão decisivo quanto singular.

Monumento porque é gente

Em 18 de outubro de 1917, nascia, na cidade de Uberabinha (atual Uberlândia/MG), Sebastião Bernardes de Souza Prata. Ainda criança, Otelo ajudava sua mãe, a senhora Maria Abadia de Souza, nos serviços na casa da família Freitas, onde ela era cozinheira e tecedeira. Com o passar dos anos, o jovem ator largou os estudos na escola regular, tanto porque trabalhava na casa onde morava com sua família quanto porque atuava em frente ao Hotel do Comércio, na praça central de Uberlândia, lidando com os turistas e ganhando alguma remuneração com pequenas apresentações, informações e declamações.

Além das atuações em frente ao hotel, Otelo participava pontualmente de apresentações circenses que faziam temporadas em sua cidade natal, até que se mudou para São Paulo com a Companhia de Comédia e Variedades Sarah Bernhardt, sob a tutela de João Manuel Gonçalves e Isabel Parecis. Foi só em 1935 que Otelo recebeu o nome artístico “Grande Otelo”, com o qual estreou no cinema em *Noites Cariocas* (1935), dirigido por Mesquitinha, uma coprodução Brasil-Argentina, filmada nos estúdios da Cinédia.

Não teríamos espaço-tempo para expor e analisar a enorme complexidade que marca a trajetória e os desafios que perpassaram a vida artística de Otelo. Outros autores se dedicaram, num esforço biográfico, a mostrar e adentrar essa rede complexa: caso notável são as biografias escritas por Sérgio Cabral e Roberto Mura, além do recente trabalho do já citado Felipe Hirano Kojima (2019, p. 59), cujo trabalho parte da seguinte questão: “quais são os fatores que explicam a longevidade da trajetória social de Grande Otelo, ator que percorreu períodos centrais para a história do cinema e para os debates

sobre a questão racial no Brasil?”. Caso conhecido da trajetória de Otelo é *Moleque Tião* (1943), dirigido por José Carlos Burle, longa-metragem de estreia da companhia Atlântida Cinematográfica, que teve a dupla Otelo e Oscarito como um dos tesouros: “uma entrevista biográfica concedida por Grande Otelo aos jornalistas Samuel Wainer e José Silveira, da revista *Diretrizes*, instigou a Atlântida a produzir um filme inspirado em sua vida” (VIEIRA, 2015, p. 62). O filme está, até então, desaparecido. Entre lacunas e uma enormidade de materiais (audiovisuais, escritos e sonoros), Otelo sobrevive. Chamado por Orson Welles de “o maior ator do Brasil”, das muitas passagens da vida de Grande Otelo, destacamos uma, paradigmática, que ganhará especial atenção nesta mostra.

Em 1987, Grande Otelo sentava-se ao centro do programa Roda Viva, da TV Cultura, falando sobre sua trajetória por mais de duas horas. Na ocasião, o ator falava para uma bancada de entrevistadores/as de diferentes proveniências (pessoas das artes, jornalistas, críticos, etc.). É neste episódio que Otelo aventa a possibilidade de ter chegado antes, e não depois, de *Macunaima* (filmes, livro, mito e personagem). Em diálogo com o crítico de cinema Luciano Saraiva, Otelo comenta seu desejo de procurar no jornal *O Estado de S. Paulo* um texto de Mário de Andrade que o mencionaria, pois o autor – um dos precursores do modernismo brasileiro – teria assistido ao jovem ator em cena na Companhia Negra de Revistas, em 1926. A Cia. Negra de Revistas, gênero comumente conhecido como *teatro ligeiro*, marcado pelo uso de tipos e caricaturas exageradas, que reaparecerá depois nas chanchadas cinematográficas, foi uma das bases de atuação de Otelo. O livro *Macunaima - o herói sem nenhum caráter*, escrito por Andrade entre 1926 e 1928, ganhou uma transfiguração paradigmática para o cinema em 1969, com o longa dirigido por Joaquim Pedro de Andrade. Este filme, como se sabe, foi um sucesso de bilheteria, apesar da censura de algumas cenas impostas pela ditadura militar, que acirrava sua violência na passagem da década de 60 para os anos 70. Para além da recepção “imediate”, o filme se tornou um clássico do cinema brasileiro, celebrado e aclamado ao longo do tempo pela sua suposta acidez crítica, sua força alegórica e, finalmente, sua explosão estética. Não raro, este é um dos filmes mais lembrados ao falar de Grande Otelo, embora ele participe apenas de uma pequena parte do filme.

Nesta mostra, teremos a oportunidade de assistir a uma rara e pouco conhecida transfiguração de *Macunaima*, realizada, em 1984, por Paulo Veris-

simo. Trata-se do longa *Exu-Piá, Coração de Macunaíma (Roteiros Mágicos Do Heroy Pau BrasyI)*, que traz Otelo como protagonista e dialoga com as remontagens (teatrais e cinematográficas) anteriores. Assim, mais forte se insinua o objetivo desta intensa programação: “O que se pode dizer de um monumento?”, pergunta-se a lendária atriz Ruth de Souza, “um monumento que ao mesmo tempo é nosso amigo, nosso colega, nosso irmão? Que é gente, sensível, humano e cheio de ternura”. Assim, à luz de um monumento dinâmico como Otelo, podemos vê-lo como uma das dimensões de um filme, vê-lo saltar de um filme a outro, reinventar-se sempre e mais, vê-lo ainda vivo naquilo que paira irresoluto de sua atuação, posicionamento e vibrante presença.

*

Ao fim, um parêntese de ordem mais pessoal: lembro com entusiasmo da exibição do filme *Matar ou Correr* (1954), na mostra Comédias Anárquicas do Cine Humberto Mauro. Otelo e Oscarito faziam dupla nesta chanchada que revela de modo exemplar os atributos e a inteligência cênica do Otelo. Como na leitura de Sancho Pança feita por Walter Benjamin em texto de 1934 sobre a obra de Franz Kafka, o autor constrói sua conclusão dialogando com dois pequenos contos: *A verdade sobre Sancho Pança* (1931) e *O novo Advogado* (1916-1918). Ali, seu personagem, o Ciscocada, era ele próprio um Sancho Pança a impulsionar e revirar a cena. Não à toa, em entrevista ao Vox Populi, Otelo conta como foi marcante sua interpretação de Sancho Pança no teatro com a peça “O Homem de La Mancha”, em 1973. “Meu patrão morreu”, orgulhava-se do modo como interpretava e proferia esse texto. Tal como a destreza do personagem que tanto o orgulhava, não crescer em estatura não impediu, no entanto, que o adjetivo *grande* fizesse tamanho sentido – subvertendo a primeira dimensão cômica que o fez receber a terminologia. Se, em um primeiro momento, era para rirmos deste que apareceria em uma desigual defasagem do nome anunciado, a mostra **Intérprete do Brasil - Uma homenagem a Grande Otelo** nos mostra que pensar neste ator hoje significa,

Neste momento: eu!

“Sou no momento que passa
A expressão mais forte
De uma raça
Valho, de um presente a afirmação
Sou a certeza de um passado
Sou futuro, glória e poder de uma nação
Nenhum dos nomes próprios
Que acaso pertença a alguém,
posso dizer que seja meu também,
O meu é um só.”

(Grande Otelo, 1993)

Referências

BENJAMIN, Walter. *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 1).

OTHELO, Grande. *Bom dia, manhã*. Organização: Luiz Carlos Prestes Filho. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

SANTANA, Tiganá. Tradução, interações e cosmologias Africanas. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 39, n. esp., p. 65-77, 2019. DOI: 10.5007/2175-7968.2019v39nespp65. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39nespp65>. Acesso em: 5 maio 2025.



Amor um Bicheiro (Jorge Ileri e Paulo Wanderley, Brasil, 1952) | Divulgação

MOSTRA



Também somos irmãos

Brasil, 1949, 85', ficção, P&B | 12 anos

Direção: José Carlos Burle

Requião é um viúvo de 50 anos que não pode ter filhos e decide adotar quatro crianças: duas brancas e duas negras. Durante a infância do quarteto, tudo corre bem, mas as limitações impostas aos negros no Brasil se acentuam, transformando-se em verdadeiras humilhações. Renato se submete a qualquer coisa, enquanto Miro abandona, sai de casa e vai viver no morro. O filme, dirigido por um homem branco, é considerado um dos marcos inaugurais na discussão do racismo e da luta de classes no cinema brasileiro.

Distribuição: U.C.B. Atualmente em domínio público.

Restauração em DCP: Cinemateca Brasileira
atendimento@cinemateca.org.br

Amei um bicheiro

Brasil, 1952, 80', ficção, P&B I 12 anos

**Direção: Jorge Ileri
e Paulo Wanderley**

Carlos é um jovem ambicioso que sai do interior e vai para o Rio de Janeiro, onde acaba se envolvendo com o jogo do bicho. Depois de um tempo na cadeia, resolve mudar de vida ao se casar com Laura e viver honestamente. Quando sua esposa adoece, Carlos volta à antiga atividade e acaba desafiando o poderoso Almeida, um violento banqueiro do jogo do bicho.

Distribuição: U.C.B. Atualmente em domínio público.

Cópia em 35mm: Cinemateca Brasileira
atendimento@cinemateca.org.br





Os três vagabundos

Brasil, 1952, 82', ficção, P&B | 12 anos

Direção: José Carlos Burle

Um cientista aloprado tenta trocar o cérebro de um banqueiro boboca pelo cérebro de um simplório vagabundo.

Distribuição: U.C.B. Atualmente em domínio público.

Carnaval Atlântida

Brasil, 1952, 92', ficção, P&B | 10 anos

Direção: José Carlos Burle

Xenofontes, um sisudo professor de mitologia grega, é contratado pelo produtor Cecilio B. de Milho como consultor da adaptação do clássico "Helena de Troia" para o cinema. Ao mesmo tempo, dois empregados do estúdio, que trabalham como faxineiros, sonham em transformar o épico grego numa comédia carnavalesca.

Distribuição: U.C.B. Atualmente em domínio público.

Cópia em DCP: Cinemateca Brasileira
atendimento@cinemateca.org.br





A dupla do barulho

Brasil, 1953, 95', ficção, P&B | 12 anos

Direção: Carlos Manga

Com a fuga de Nanico, o comico Tônico fica sem par para contracenar na companhia de espetáculo do empresário Ricardo Félix. Sem opção, Ricardo termina por obrigar Tião a atuar com Tônico. Ambos fazem sucesso e tornam-se a atração principal. Com o apoio financeiro do Sr. Nogueira, a companhia excursiona por inúmeros teatros, com a dupla Tônico e Tião sempre fascinando o público. Tudo vai bem até que Tião se indigna contra o protagonismo de Tônico e resolve abandonar a companhia. Enquanto Tião arruína a própria carreira no álcool e no ressentimento, Tônico faz grande sucesso em sua estreia no cinema. A situação se complica para Tião, que, cada vez mais, se desespera. Mas Silvia, a cantora da companhia, convence o empresário Ricardo a dar nova chance a Tião, que retorna aos palcos e retoma sua carreira ao lado de Tônico.

Distribuição: U.C.B. Atualmente em domínio público.

Matar ou Correr

Brasil, 1954, 100', ficção, P&B | 12 anos

Direção: Carlos Manga

Uma cidadezinha do Velho Oeste é aterrorizada pelos desmandos do bandido Jesse Gordon. Certo dia, de passagem pelo lugar, os forasteiros Kid Bolha e Cisco Kada se deparam com o vilão e acidentalmente o nocauteiam. Em gratidão a esse gesto heroico, os moradores de City Down nomeiam Kid Bolha seu novo xerife. No entanto, tempos depois, Jesse Gordon escapa da prisão. Sedento por vingança, o bandoleiro ameaça aterrorizar a cidade e acabar com o xerife Kid Bolha.

Distribuição: U.C.B. Atualmente em domínio público.

Cópia em 35mm: Cinemateca Brasileira
atendimento@cinemateca.org.br





Rio, Zona Norte

Brasil, 1957, 90', ficção, P&B | 14 anos

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Um talentoso sambista, conhecido como Espírito da Luz, tenta vender suas composições e fazer algum sucesso, mas acaba enganado por oportunistas e vê-se preso nos esquemas da indústria. Inconsciente após um acidente de trem, ele relembra momentos de sua vida e carreira, passados, em grande parte, no subúrbio carioca. O filme, por um lado, é um histórico retrato de seu tempo e, por outro, aponta caminhos estéticos que viriam a orientar a cinematografia nacional.

Distribuição: Regina Filmes
reginafilmesltda@gmail.com

Cópia em DCP: Afinal Filmes
pedrazzi@afinalfilmes.com
ana.garcia@repassfilmes.com

É de Chuá!

Brasil, 1958, 100', ficção, P&B | 12 anos

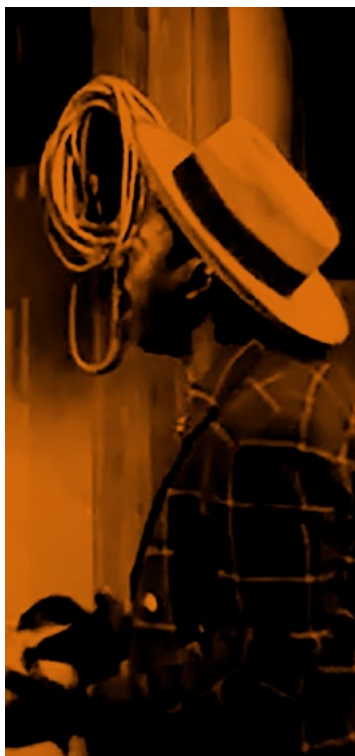
Direção: Victor Lima

Um casal de golpistas organiza uma exposição de diamantes na tentativa de roubá-los. O evento tem a visita de dois sambistas, que também cobiçam as joias, pois precisam de dinheiro para reaver as fantasias do carnaval.

Distribuição: Herbert Richers

celinarichers@gmail.com

ronaldorichers@gmail.com





E o bicho não deu

Brasil, 1958, 93', ficção, P&B | 12 anos

Direção: J. B. Tanko

Bartolomeu, um detetive cuja missão é acabar com o jogo do bicho na cidade, vê-se obrigado a prender seu melhor amigo, que é um contraventor. Durante a perseguição, ele cai e bate a cabeça. Ao acordar, o investigador não se lembra de sua verdadeira identidade e acredita ser um bicheiro.

Distribuição: Herbert Richers

celinarichers@gmail.com

ronaldorichers@gmail.com

Um candango na Belacap

Brasil, 1961, 102', ficção, P&B | Livre

Direção: Roberto Farias

Emanuel e Gilda são famosos no show business carioca. Numa turnê em Brasília, ficam encantados com o talento de Tunico e Odete. Emanuel se apaixona por Odete, casa-se com ela e decide levá-la para o Rio.

Distribuição: Herbert Richers

celinarichers@gmail.com

ronaldorichers@gmail.com



Os cosmonautas

Brasil, 1962, 90', ficção, P&B | Livre

Direção: Victor Lima

Após o sucesso da primeira missão espacial brasileira, um cientista pretende realizar um feito ainda mais audacioso. Seu objetivo é lançar ao espaço o foguete Nacionalista II, dessa vez levando dois humanos à Lua.

Distribuição: Herbert Richers

celinarichers@gmail.com

ronaldorichers@gmail.com

Assalto ao trem pagador

Brasil, 1962, 102', ficção, P&B | 14 anos

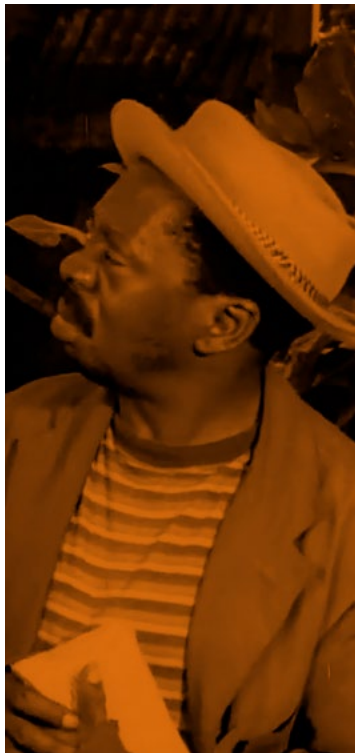
Direção: Roberto Farias

Uma quadrilha de seis homens, comandada por Tião Medonho, assalta o trem pagador da Estrada de Ferro Central do Brasil, no interior do Rio de Janeiro. O grupo decide gastar pouco dinheiro para não despertar suspeitas. No entanto, Grilo Peru, um dos bandidos, não cumpre o acordo e compra um carro importado.

Distribuição: Ipanema Filmes

marciafaria@ipanemafilmes.com

marisechicharo@gmail.com





Macunaíma

Brasil, 1969, 110', ficção, cor I 12 anos

Direção: Joaquim Pedro de Andrade

Macunaíma, uma adaptação da rapsódia de Mário de Andrade, é a história de um anti-herói, ou “um herói sem nenhum caráter”, nascido no fundo da mata virgem. Preto vira branco, troca a mata pela cidade, onde vive acompanhado de seus irmãos. Segue um caminho zombeteiro, conhecendo e amando a guerreira Ci e enfrentando o vilão milionário, Venceslau Pietro Pietra, para reconquistar o amuleto que herdara de Ci, o muiraquitã.

Distribuição: Antônio de Andrade
aandrade@umamais.com.br

A família do barulho

Brasil, 1970, 75', ficção, P&B | 14 anos

Direção: Julio Bressane

Filmado em quatro dias, este é o primeiro filme de Júlio Bressane na Belair, produtora criada com Helena Ignez e Rogério Sganzerla em 1970. *A família do barulho* é uma chanchada sobre as aventuras de um malandro carioca envolvido com uma estranha família de classe média. Inspirado no "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", de Oswald de Andrade, o filme homenageia as obras do "Ciclo de Recife" (1920-1930) e as travessuras do pioneiro da comédia Mack Sennett.

Distribuição: TB Produções
rodrigolz@yahoo.com.br
tandebressane@gmail.com
bruno.safadi80@gmail.com





Sebastião Prata, ou bem dizendo, Grande Otelo

Brasil, 1971, 11', documentário, cor | Livre

Direção: Murilo Salles e Ronaldo Foster

Filmado na intimidade de sua casa e junto à família, Grande Otelo fala sobre o homem Sebastião Prata. Cenas de filmes e curtos depoimentos complementam este sintético perfil em linguagem de documentário experimental.

Distribuição: Murilo Salles

ms@murilosalles.com

O Barão Otelo no Barato dos Bilhões

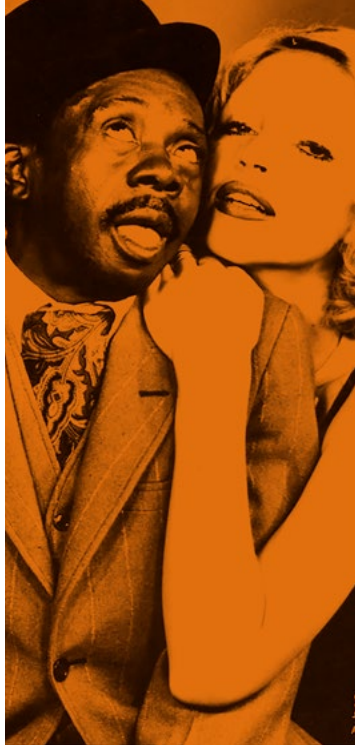
Brasil, 1971, 119', ficção, cor | 14 anos

Direção: Miguel Borges

João Othelo dos Anzóis Carapuça (Grande Otelo), conhecido como João-Sem-Direção, é um homem pobre que equilibra seu trabalho em um posto de gasolina com diversos outros bicos, sendo até mesmo gandula do Maracanã. Tudo isso para sustentar três mulheres. Sua vida muda ao conhecer Carvalhais (Ivan Cândido), um industrial malandro que quer descobrir uma forma infalível de ganhar na loteria. De repente, João se vê milionário e cai nas garras de Maria-Vai-Com-As-Outras (Dina Sfat), líder da alta sociedade, além de ser assediado por um trio sinistro (Wilson Grey, Hildegard Angel e Procópio Mariano), que representa a organização, o público e o mercado. Com sua vida virando de pernas para o ar, João percebe que só dinheiro não garante a felicidade.

Distribuição: LC Barreto
lucy@lcbarreto.com.br
paula@lcbarreto.com.br

Cópia em 16mm: Arquivo Nacional
filmograficos@gestao.an.gov.br





O Rei do Baralho

Brasil, 1973, 81', ficção, P&B | 16 anos

Direção: Júlio Bressane

Grande Otelo interpreta um Don Juan malandro que se apaixona por uma vedete e vive aventuras e desventuras previstas por uma cartomante.

Distribuição: TB Produções
rodrigolz@yahoo.com.br
tandebressane@gmail.com
bruno.safadi80@gmail.com

Lúcio Flávio, o passageiro da agonia

Brasil, 1976, 125', ficção, cor | 16 anos

Direção: Hector Babenco

Nos anos 1960, uma organização clandestina, batizada pela crônica policial da época como Esquadrão da Morte, passa a combater o crime à margem da lei. Nesse contexto de tensão, vários episódios e personagens marcaram aquele período histórico – o notório assaltante Lúcio Flávio é um deles.

Distribuição: HB Filmes

assistentehb@hbfilmes.com.br





Ladrões de cinema

Brasil, 1977, 127', ficção, cor | 14 anos

Direção: Fernando Coni Campos

Depois de assaltar uma equipe de filmagem de Hollywood, um grupo de moradores de uma comunidade do Rio de Janeiro resolve produzir um filme que expressa a realidade do Brasil, usando como tema a Inconfidência Mineira.

Distribuição: Espólio Fernando Coni Campos

rubenjacobina@gmail.com

luisabramo@gmail.com

Viola Chinesa - meu encontro

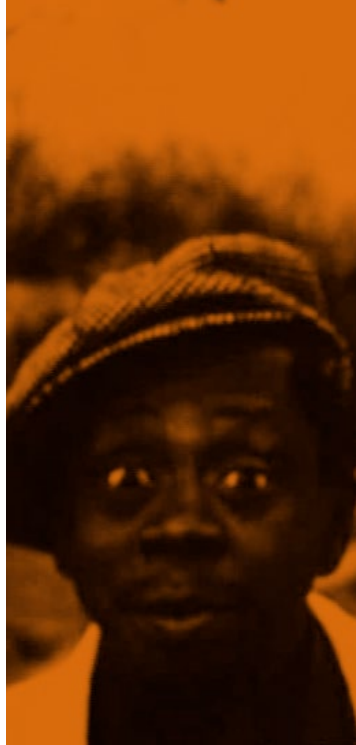
com o cinema brasileiro

Brasil, 1977, 8', experimental, cor I Livre

Direção: Julio Bressane

O filme apresenta uma improvisação de arte poética, com Bressane conversando com Grande Otelo, a icônica estrela da Chanchada. Trata-se, também, de uma provocação total contra o cinema brasileiro.

Distribuição: TB Produções
rodrigolz@yahoo.com.br
tandebressane@gmail.com
bruno.safadi80@gmail.com





A força de Xangô

Brasil, 1978, 100', ficção, cor | 14 anos

Direção: Iberê Cavalcanti

Inimigo do trabalho, Tonho Tiê gosta mesmo é de viver livre, jogar capoeira e beber no Mercado Modelo. Durante o Carnaval, conhece Zulmira, uma mulher belíssima. Na Quarta-Feira de Cinzas, dia de lansã e Xangô, fazem juras de amor e planejam filhos. Com o tempo, porém, Tonho volta a ser o mulherengo de sempre. Zulmira, filha de lansã, não suporta o descaramento e pede à mãe-de-santo para lavar sua honra com sangue. Um Exu é invocado, em forma de mulher, para fazê-lo pagar pelos pecados. A vida de Tonho começa a se complicar. Para agradar laba, compra vestidos, perfumes e joias. Mas a pomba-gira não se contenta. Quer fazer de Tonho um operário. Exausto, ele procura um terreiro para se descarregar. Com as forças de Xangô, inicia a demanda para se livrar das garras de laba.

Distribuição: Embrafilme

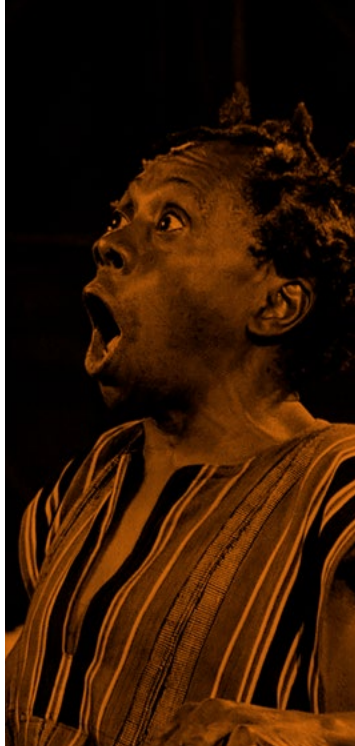
O homem do pau-brasil

Brasil, 1981, 112', ficção, cor | 18 anos

Direção: Joaquim Pedro de Andrade

Representado simultaneamente por um ator e uma atriz, Oswald de Andrade, intelectual polêmico e impetuoso amante, partilha camas e ideias com diversas mulheres.

Distribuição: Teleimage
roseli@teleimage.com.br





Exu-piá, coração de Macunaima

Brasil, 1984, 135', ficção, cor | 16 anos

Direção: Paulo Verissimo

A rapsódia do herói sem nenhum caráter renasce nesta nova versão cinematográfica de *Macunaima*, clássico do modernismo brasileiro. No roteiro, dois Macunaimas deixam sua constelação no céu e chegam ao Brasil dos anos 1980 em busca de seu autor, Mário de Andrade. Nas entradas da Grande São Paulo, Macunaima busca rastros de Andrade para que ele mude seu destino, alterando algumas passagens da história. No caminho, um Macunaima segue o outro, que entra nos bastidores de um teatro. Os heróis começam, então, a reviver suas aventuras.

Nem tudo é verdade

**Brasil, 1986, 95',
documentário, cor | 12 anos**
Direção: Rogério Sganzerla

Sobre a vinda de Orson Welles ao Brasil em 1942 para filmar *It's All True*, projeto que ficou fadado à incompreensão e à sabotagem dos estúdios de Hollywood. Arrigo Barnabé interpreta o diretor de *Cidadão Kane*, então desfrutando como nunca do status de maior gênio precoce do cinema mundial.

Distribuição: Mercúrio Produções
smercurioproducoes4@gmail.com
dsganzerla@uol.com.br
sinaisganzerla@gmail.com





Brilhos Negros do Samba: Cariocas, os músicos da cidade

Eclats Noirs du Samba: Cariocas, Les Musiciens de la Ville

França, 1987, 58', documentário, cor | Livre

Direção: Ariel de Bigault

As diversas facetas do samba no Rio de Janeiro. Ao longo do século XX, dos bairros ao sambódromo, do norte ao sul da cidade, o samba evoluiu e se multiplicou em diferentes gêneros: samba-enredo, samba-canção, pagode, partido-alto, choro, entre outros. Grande Otelo, contador de histórias e testemunha, guia-nos pela cidade para descobrir sua música. Martinho da Vila nos revela os segredos de seus famosos sambas. Vários músicos cariocas expressam o Rio de Janeiro, suas histórias, suas cores, seus sentimentos.

Distribuição: Ariel de Bigault
arieldebigault@gmail.com

Brilhos Negros do Samba:

Gilberto Gil, serena paixão

*Eclats Noirs du Samba:
Gilberto Gil, la passion sereine*

**França, 1987, 58',
documentário, cor | Livre
Direção: Ariel de Bigault**

Retrato deste artista mundialmente famoso, apegado às suas raízes baianas e comprometido com a vida de seu país. A jornada artística de Gilberto Gil é uma aventura criativa e, muitas vezes, pioneira. Com seu cúmplice e amigo Caetano Veloso, foi um dos fundadores da Tropicália, que revolucionou a música brasileira. Compositor prolífico e músico excepcional, ele foi capaz de integrar elementos tradicionais e formas modernas em seu trabalho. Gil também recria diversas facetas afro-brasileiras e se coloca ao lado das associações negras de Salvador, na Bahia. O artista assume responsabilidades e compromissos cívicos que correspondem às suas convicções éticas e filosóficas. Gilberto Gil é uma Estrela comprometida com a perspectiva de um futuro sem fronteiras.

Distribuição: Ariel de Bigault
arieldebigault@gmail.com





Brilhos Negros do Samba: Paulo Moura, música infinita

Eclats Noirs du Samba: Paulo Moura, un infinie musique

França, 1987, 58', documentário, cor | Livre

Direção: Ariel de Bigault

O filme nos revela o imenso músico Paulo Moura, saxofonista, clarinetista, pianista, compositor, arranjador, chefe de orquestra. Ele multiplica os encontros e diálogos com músicos de diferentes formações e horizontes, mantendo sempre sua forte ligação com as músicas populares urbanas. Moura nos guia pelo seu repertório eclético percorrendo o Rio de Janeiro de norte a sul. O saxofonista transita com grande elegância entre um duo clássico e um baile de gafieira, entre um solo de jazz e um pagode, entre um ensaio de escola de samba e um choro. Paulo Moura, músico de múltiplas facetas e talentos, revela-se como um exímio alquimista de misturas e dinâmicas humanas e musicais.

Distribuição: Ariel de Bigault
arieldebigault@gmail.com

Brilhos Negros do Samba:

Zezé Motta, mulher feiticeira

Eclats Noirs du Samba:

Zezé Motta, la femme enchanté

**França, 1987, 58',
documentário, cor | Livre
Direção: Ariel de Bigault**

Zezé Motta é uma atriz célebre que construiu uma carreira e uma vida singulares. Em *Chica da Silva*, como escrava alforriada e efêmera rainha, encarnou o símbolo de uma mulher negra, audaciosa, livre e moderna. Zezé é uma artista de múltiplas facetas, sendo uma cantora de talento comovente cujo repertório – Gilberto Gil, Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Luiz Melodia – expressa a força da sua personalidade. Engajada no Movimento Negro e próxima de grupos que, no Rio e em Salvador, denunciam o racismo da sociedade brasileira, ela se engaja naturalmente, ao lado de outros atores, na luta contra a marginalização dos negros, nomeadamente no cinema e na televisão. Zezé Motta é uma personalidade excepcional que atravessa o cinema, a música e a cultura brasileira.

Distribuição: Ariel de Bigault
arieldebigault@gmail.com





Jubiabá

Brasil, 1987, 100', ficção, cor | 14 anos

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Na Bahia, Antônio Balduino vive com sua tia. Quando ela adoece e enlouquece, o garoto passa a viver com um comendador muito rico. O jovem se apaixona por Lindinalva, filha do comendador. Entretanto, a preconceituosa empregada portuguesa da casa, Amélie, descobre o amor de Balduino pela menina e conta ao patrão. O comendador espanca o jovem e o expulsa de casa. Balduino passa a viver da malandragem em Salvador, mas continua apaixonado por Lindinalva.

Distribuição: Regina Filmes
reginafilmesltda@gmail.com

Cópia em DCP: Afinal Filmes
pedrazzi@afinalfilmes.com
ana.garcia@repassfilmes.com

Abolição

**Brasil, 1988, 183',
documentário, cor/P&B | 14 anos
Direção: Zózimo Bulbul**

Produzido durante o Centenário da Abolição da Escravatura, o documentário investiga a vida da população negra no Brasil sob os aspectos sociais, históricos e culturais, a partir de depoimentos de grandes figuras públicas e de cidadãos brasileiros. Cem anos após a assinatura da Lei Áurea, o filme questiona o que realmente foi feito em prol dessa população neste período, abordando as contradições e os silêncios em torno do tema.

Distribuição: Biza Vianna
afrocarioca@afrocariocadecinema.org.br



Troca de Cabeça

Brasil, 1993, ficção, cor I Livre

Direção: Sérgio Machado

Último trabalho do ator Grande Otelo, falecido em dezembro de 1993.

Distribuição: Sérgio Machado

s.machado@me.com

Tudo é Brasil

**Brasil, 1997, 82',
documentário, cor/P&B | Livre
Direção: Rogério Sganzerla**

Documentário em longa-metragem sobre o período de permanência de Orson Welles no Brasil em 1942 para a realização de *It's All True*, projeto logo boicotado pelos estúdios de Hollywood. Nele, fragmentos de imagens que registram Welles no Rio, Salvador e Fortaleza são sobrepostos por gravações em áudio de alguns depoimentos radiofônicos seus e de composições interpretadas por artistas como Carmen Miranda e Herivelto Martins.

Distribuição: Mercúrio Produções
smercurioproducoes4@gmail.com
dsganzerla@uol.com.br
sinaisganzerla@gmail.com





Tudo que é apertado rasga

Brasil, 2019, 28', experimental, cor/P&B | 10 anos

Direção: Fabio Rodrigues Filho

Na tentativa de forjar uma ferramenta capaz de operar o corte por justiça, este filme retoma e intervém em imagens de arquivo, reestudando parte da cinematografia nacional à luz da presença e da agência do ator e da atriz negra.

Distribuição: Fabio Rodrigues Filho

fabio.filho@idm.org.br

fabiorodrigz@gmail.com

Não vim no mundo pra ser pedra

**Brasil, 2021, 26',
documentário, cor/P&B | 12 anos
Direção: Fabio Rodrigues Filho**

Um samba sobre o infinito.

Distribuição: Fabio Rodrigues Filho
fabio.filho@idm.org.br
fabiorodrigz@gmail.com





Othelo, o Grande

Brasil, 2023, 82', documentário, cor/P&B | 12 anos

Direção: Lucas H. Rossi dos Santos

Grande Otelo foi um dos mais brilhantes atores brasileiros do século XX. Negro, órfão e neto de escravizados, ele desafiou o racismo estrutural ao eternizar seus personagens no cinema e na TV, abrindo caminhos para as futuras gerações de artistas negros. O filme oferece uma visão íntima e pessoal do homem que se tornou um ícone, deixando um legado inestimável na cultura brasileira.

Distribuição: Lucas H. Rossi dos Santos
producao.lucashrossi@gmail.com

Fitzcarraldo

Alemanha/Peru, 1982, 158',

ficção, cor | 14 anos

Direção: Werner Herzog

O clássico de 1982 de Werner Herzog se passa no Peru do início do século XX. Para realizar seu sonho de construir uma casa de ópera na selva peruana, Brian "Fitzcarraldo" Fitzgerald arrenda um pedaço de terra rico em borracha e de difícil acesso, na esperança de explorá-la. Para chegar ao local, nas profundezas da Amazônia, ele precisa da ajuda dos nativos em um plano arrojado para transportar seu barco a vapor de um rio a outro pela região.

Distribuição: Werner Herzog
stiftung@wernerherzog.org





O Garoto

Estados Unidos, 1921, 68', ficção, P&B | Livre

Direção: Charles Chaplin

Uma mãe abandona seu filho com um bilhete em uma limusine, mas o carro é roubado, e a criança é deixada em uma lata de lixo. Um vagabundo encontra o bebê e começa a cuidar dele. Cinco anos depois, a mãe tenta encontrar o filho perdido.

ENSAIOS

Revista Filme Cutura [Fac-simile]

Fac-símile extraído da *Filme e Cultura* Ano XV, N40, 1982, págs. 2 a 9, gentilmente cedido pela coordenação editorial da revista.

FILME CULTURA

AND XV - ADDITIONAL - 40 C.S. 396.9338888888889

O NEGRO
NO CINEMA BRASILEIRO

40

O NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO

Zózimo Bullul. Compasso de espera – 1971 de Antunes Filho.



O CINEMA COLORIDO

JOSÉ CARLOS AVELLAR

Na abertura do seminário Cinema e Descolonização, em janeiro último em Salvador, Jean-Claude Bernadet propôs à Sociedade de Estudos da Cultura Negra, a organizadora do encontro, discutir antes de qualquer outra coisa porquê o cinema. Discutir de onde surgia o interesse de Seneb pelo cinema.

Uma conversa preliminar, quase um prólogo ao seminário propriamente dito, para tentar descobrir de que modo o cinema pode servir a uma sociedade empenhada no estudo e defesa das manifestações de cultura negra, de que modo o cinema (enquanto modo de pensar o mundo, e não enquanto produto feito para ser consumido nos cinemas comerciais e na televisão) pode trabalhar com uma sociedade empenhada em reafirmar que é possível falar de um processo civilizatório negro africano da mesma forma que costumamos falar de um processo civilizatório europeu.

Esta proposta, esclareceu Jean-Claude, estava sendo feita a partir da sensação de que as formas de representação do mundo criadas pela cultura negra, e as formas de representação sugeridas pelo instrumental cinematográfico pareciam seguir caminhos diferentes, essencialmente simbólica uma, basicamente realista a outra. Tratava-se então de descobrir onde se encontraria o ponto comum.

A proposta foi logo abandonada, a conversa tomou outro rumo. Mas ali, naquele breve intervalo entre a fala de abertura e a intervenção de Marco Aurélio Luz, ficou no ar uma sugestão para imaginar um cinema a partir da montagem de algumas imagens feitas por cineastas africanos com outras feitas por cineastas brasileiros. Uma sugestão para buscar um ponto comum entre o cinema e a cultura negra brasileira, e sonhar com uma cinematografia inspirada na poética do candomblé.

A sugestão ficou no ar de modo impreciso. Como um plano aberto que dura pouco na tela e não nos deixa ver tudo o que se encontra na imagem. Como um plano que a gente percebe sem ter tempo de perceber por inteiro, como coisa percebida só como uma dúvida. Talvez no candomblé, ao se servir de pedras, árvores, folhas de palmeira, conchas e penas, de coisas arrancadas da natureza enfim, como material de base para montar suas representações do mundo, talvez aí a cultura negra já esteja fazendo um pouco de cinema. Talvez os filmes dos africanos Sembene, Makhlof, Balogun, Traore e Faye e dos brasileiros Pitanga, Onofre e Quim Negro estejam trabalhando bem na fronteira entre uma expressão simbólica e uma outra naturalista. Talvez uma certa forma de relação com o cinema é que esteja impedindo que este trabalho se dê em maior profundidade.

Idéias soltas, sugestões para serem pensadas em conjunto, durante o seminário, questões imprecisas, todas estas coisas contidas na proposta de abertura foram abandonadas, e a discussão tomou outro rumo. Na intervenção de Marco Aurélio Luz o que tivemos foi uma afirmação de que o cinema brasileiro tem se comportado de maneira francamente racista. Depois de um breve resumo histórico do trajeto do negro do final do século passado até hoje, o caminho da escravidão até a condição de cidadão de segunda classe, seguiram-se alguns exemplos da atitude reacionária e preconceituosa do filme brasileiro.

Deus e o diabo na terra do sol mostra um personagem negro, o Santo Sebastião, matando uma criança branca e canta que o sertão vai virar mar sem dizer o que será este mar — o mar, explicou Marco Aurélio, é exatamente o sistema que surgiu em 1964. *Bye bye Brasil* mostra o personagem negro, o Andorinha, como uma força bruta a serviço do homem branco. *Tenda dos milagres* procura mostrar que o negro tem salvação na medida em que se casa com uma branca. *Xicu da Silva*, este então parece ser o mais grave dos casos, mostra uma personagem desrespeitosa e agressiva com a mulher negra.

E, para mostrar que o preconceito se estende também aos índios, tomou ainda como exemplo *Ajuricaba*, onde se afirmava que a salvação do índio está em sua transformação num operário.

Estas conclusões, apresentadas assim como Marco Aurélio fez no seminário, como coisa afirmada com toda a certeza, de modo absoluto, sem qualquer ponta de dúvida, soam como grossa bobagem. Digo isto sem querer ser agressivo. Digo assim só para marcar logo o absurdo destas interpretações, que não têm nada a ver com o que estes filmes efetivamente procuram dizer, e marcar logo este absurdo como uma bobagem provocada por uma concepção colonizada de cinema.

Com frequência as pessoas se reúnem para discutir o cinema brasileiro sem discutir antes — sem discutir ao mesmo tempo — o que cada uma delas entende por cinema. Discutem como se cinema fosse uma coisa só e já acabada, como se restasse ao filme brasileiro não inventar-se livremente mas sim ajustar-se ao padrão correto já existente.

A idéia de que existe uma fórmula, ou gramática, ou estrutura, ou modo de fazer cinema que seja claro e universal, compreendido por todo o mundo, em qualquer parte do mundo, foi plantada na cabeça das pessoas há longo tempo pela grande indústria, e ainda hoje esta idéia torto dá destes frutos azedos. As discussões de filmes com frequência parte daí, e não de uma idéia de cinema que tenha crescido natural, do contato com o quadro social em que vivem as pessoas que discutem, que tenha crescido natural do imaginário criado neste quadro social. Daí a atualidade de um debate sobre cinema e descolonização.

O padrão de cinema gerado pela grande indústria se serve de personagens exemplares, no sentido de tipos que mostram na tela o exemplo a ser seguido ou a ser recusado. E se serve ainda de um estilo de narração em que as situações se explicam pela sua imediata aparência, e da sensação de realidade passada pela imagem e o som em movimento na tela. (Sensação que vem de onde? Da atitude da câmera, que imita o comportamento do olho humano? Das dimensões da tela, que cerca e domina a visão do espectador? Do escuro da sala e da imobilidade do espectador, que se vê assim levado a reagir como num sonho, meio controlador meio controlado pelo filme? Sensação que vem do que conscientemente identificamos como reproduções de coisas vivas de verdade? Ou que vem do que se recebe pelo inconsciente — um signo que nos pega sem que tenhamos consciência disto?). O modelo de ci-

nema imposto pela grande indústria se serve destas coisas, e se serve com uma finalidade só, a de manter com o espectador uma relação de mando, a de fazer do filme uma voz autoritária (mas de aparência suave) que nos explica o mundo (mas a gente quase nem percebe que é assim, porque vemos com a ilusão de ver com os próprios olhos).

Pois bem, o cinema brasileiro que surgiu na década de 60 se voltou exatamente contra este modelo criado pela grande indústria. O cinema que surgiu aqui como todos os cinemas jovens que surgiram então em diversos outros pontos. Trabalhava-se de criar uma ligação mais aberta com o espectador, de fazer do filme uma forma determinada pela relação com a realidade, de fazer do filme um estímulo para pensar a realidade, de inventar um novo cinema.

O quadro social de então (estávamos ao mesmo tempo no centro e no fim de um processo de abertura) sugeria uma discussão do país como um todo, e as formas de narração alegóricas que surgiram foram uma consequência direta desta vontade de falar da sociedade de modo geral, e não do particular, de buscar as características que nos são comuns. O quadro específico do cinema então, movido por uma atitude documental (que não se traduziu em filmes necessariamente documentários, mas que esteve presente na estrutura mesmo dos filmes de ficção) buscava construir uma dramaturgia própria.

Foi, na realidade, de uma vontade de conhecer e de agir sobre o cotidiano (e não de uma vontade de conhecer ou de agir sobre as formas de produção cinematográfica então em uso), de uma vontade enfim não colonizada, poderíamos dizer, que surgiram as propostas de ficção que se realizaram nos anos seguintes, com maior ou menor felicidade. Nem sempre os filmes conseguiram se manter tão independentes dos modelos de narração já existentes quanto o desejavam. Nem sempre a reflexão e o reflexo, da sociedade brasileira nestes filmes foram suficientemente justos e amplos, apesar das formas de representação serem diretamente inspiradas em dados do cotidiano. E nem sempre estes filmes conseguiram modificar a visão do espectador, ou pelo menos nem sempre conseguiram modificar tanto quanto desejavam.

A cabeça das pessoas que vão ao cinema continua mesmo a ser feita pelo produto da grande indústria internacional (a rigor, a cabeça do país como um todo é feita pela grande indústria multinacional). E assim, quando a imagem de um filme bate na tela ela já chega previamente interpretada pelas leis do cinema produzido pela indústria norte-americana. A aceitação mais fácil ou difícil desta imagem depende pouco de sua ligação com o real que a inspirou e ao qual ela se refere, e muito de sua ligação com o modelo de representação conhecido e aceito.

No debate que se seguiu à intervenção de Marco Aurélio, por exemplo, se disse que o negro brasileiro só consegue se reconhecer no cinema nos seriados que a televisão importa dos Estados Unidos, aventuras policiais onde o negro aparece como médico, como advogado, como juiz, como detetive, como personagem integrado na sociedade. O que acontece de fato nestes filmes — a estrutura autoritária que comanda a produção cinematográfica abre aí um certo espaço para mostrar em primeiro plano personagens habitualmente relegados a posições secundárias — não modifica a coisa viciada, falsa e preconceituosa que se encontra na base. Mas o espectador não vê a estrutura. Está acostumado a ela, não a percebe, ou a percebe como coisa natural, como forma justa e inquestionável; passa por ela e vê apenas o imediatamente visível, o personagem, que parece então solto para agir livremente.

Na cabeça da gente a imagem que fica do Santo Sebastião de *Deus e o diabo na terra do sol* não é a de um homem negro, e muito menos a imagem da criança sacrificada no interior escuro do templo não é a imagem de uma criança branca. Fica na cabeça é a imagem de um homem e de uma criança. Ou melhor, nem fica imagem alguma, mas só a idéia, o conceito, um homem e uma criança. Na cabeça de quem que fica de *Ajuricaba* não é a conclusão de que o índio deve se integrar na cidade e se transformar num operário, mas sim a afirmação oposta, a de que a força de resistência do índio não morre, permanece, se transforma, e é uma força igual à de qualquer grupo de pessoas vítimas de um qualquer sistema opressor fantasiado de agente da civilização.

Talvez a visão formada num determinado estilo de narração — sei lá — talvez o hábito de ver só o personagem, sem sentir a presença da câmera que torna o personagem visível, talvez isto possa levar um espectador a se orientar tão equivocadamente diante das imagens do Santo Sebastião e do índio Ajuricaba, a ver tais imagens como se os realizadores estivessem mesmo querendo marcar o santo como um negro, a criança como um branco e o índio como um elo perdido, a não ser que se viresse em operário. Sei lá. Talvez a visão formada ou deformada pelo produto industrializado, talvez uma certa satisfação de ver o poder cinematográfico aparentemente disposto a aceitar a existência de um herói negro, leve as pessoas a agir assim: aceitar o sistema injusto e preconceituoso que criou o herói esbranquiçado das aventuras policiais da tevê e recusar a estrutura mais aberta e justa, que tenta dar do real uma imagem de cores mais vivas. Talvez isto, talvez a dificuldade de descolonizar os sentidos, o que não se controla racionalmente, leve a uma visão distorcida. Talvez isto e uma certa coisa mais. Um certo jeito de pensar a cultura negra.

Deixemos de lado as afirmações feitas na primeira intervenção do seminário. Elas me parecem o resultado de um conceito pensado antes e aplicado depois sobre os filmes, e não uma idéia surgida da análise dos filmes. Se encaixam mal mesmo, como expressões forçadas por quem está à procura de um dado real para demonstrar uma teoria formulada a priori. Procuremos examinar alguns filmes para tentar entender de que modo o homem negro é mostrado e se mostra no cinema.

O que primeiro me vem à cabeça quando penso nas imagens usadas pelo cinema brasileiro para falar do homem negro é um personagem criado por Grande Otelo numa série de filmes. Não o personagem cômico que ele fez com Oscarito, resultado de uma tradição algo esquisita que vem desde as histórias em quadrinhos que surgiram na primeira metade do século, do Chiquinho e Benjamin e do Reco-Reco, Bolão e Azeitona de *O Tico-Tico*, tradição que vem até hoje, até a televisão, com o Mussum dos Trapalhões.



Milton Gonçalves, Grande Otelo, Ivan Cândido. Luto Elvino, o passageiro da agonia — 1978 de Hector Benício. A grande intensidade dos papéis dramáticos de Grande Otelo.



Norma Bengell, Antonio Pitanga.
Na boca do mundo - 1978 de
Antonio Pitanga. Melodrama
social com implicações raciais.



Maria do Rosário Nascimento
Silva, Aroldo de Oliveira, Valdir
Onofre. As aventuras amorosas
de um padreiro - 1975 de Valdir
Onofre. Uma visão satírica do
subúrbio carioca.

O que primeiro vem à cabeça é o personagem que atravessa filmes tão diferentes entre si como *Amel um bicheiro*, *Rio zona norte*, *Assalto ao trem pagador* e *Lucio Flávio, o passageiro da agonia*. O Grande Otelo bicheiro que morre sufocado durante uma batida da polícia, o pintor que despenca da porta do trem da Central quando volta para a favela, distraído, pensando num samba para sua escola; o bêbado que conta com voz rouca e desequilibrada "quero essa mulher assim mesmo" na porta de um boteco, enquanto na rua passa o enterro de uma criança; e o velho favelado que a polícia agarra, e aperta a cabeça contra o tampo de mármore da mesa de um bar, e obriga a beber cachaça até não poder mais.

O que primeiro vem à cabeça é este personagem. O filme às vezes se ocupa dele em especial, às vezes o apanha só de passagem. Não importa. O que o ator consegue expressar nestes momentos é tão forte, e num ou noutro caso mesmo mais forte, do que o que se expressa no filme como um todo. Não importa qual seja a função destes personagens dentro das histórias contadas nestes filmes. Nestes momentos o personagem aparece como uma pessoa viva de verdade. O ator se expressa por inteiro e vive mesmo a situação que representa. Na plateia podemos senti-lo como pessoa, indivíduo, gente particular.

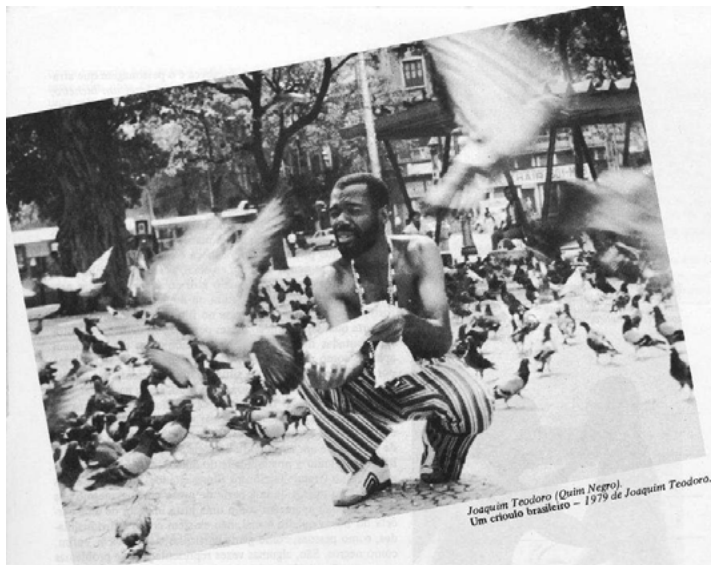
De um certo modo, a preocupação de discutir o país como um todo, a tendência a falar numa linguagem alegórica e a utilização de personagens representativos de um conjunto de pessoas, de um sentimento ou idéia coletivos, não individualizado, diminuiu a possibilidade de que os intérpretes fizessem assim como Grande Otelo nos filmes citados. E deste modo os personagens negros de boa parte de nosso cinema, mesmo nos filmes em que aparecem como uma justa imagem de uma parcela do nosso quadro social, não existem como individualidades, como pessoas, como gente particular; não existem, enfim, como negros. São, algumas vezes representações de problemas que nem são vividos pela maioria da população negra, outras vezes representações quebradas, incompletas, porque o jeito natural do intérprete esbarra no modo fantasioso, nada espontâneo, sugerido pela estrutura alegórica do roteiro.

Ao filmar *Compasso de espera*, onde o protagonista é um poeta negro que vive afastado da família e dividido entre duas amantes brancas, Antunes Filho estava muito provavelmente mais interessado em discutir a questão do intelectual brasileiro do começo da década de 70 do que em discutir a questão particular de um intelectual negro.

Ao filmar *Na boca do mundo*, onde o protagonista é um jovem negro da província que se deixa conquistar por uma mulher branca que vem da cidade grande, Antônio Pitanga estava, muito provavelmente, mais interessado em viver o personagem como gente de verdade do que em seguir as indicações alegóricas contidas no roteiro, onde o negro e a branca, mais do que individualidades, mais do que isto que são à primeira vista, funcionam como referências da cidade grande e da província.

Ao filmar *As aventuras amorosas de um padreiro*, onde um dos protagonistas é um negro baiano artista e marginal que vive no subúrbio, que foge com a amante branca e sonha em interpretar *Hamlet*, Waldir Onofre não estava propriamente interessado em discutir a questão do negro que vive na periferia da grande cidade, mas sim em falar indiretamente do quadro estreito de oportunidades para o intelectual negro no quadro artístico.

Não sei se observações assim podem dar a impressão de que se esteja querendo dizer que a razão e o sentimento negros deveriam se expressar através de personagens e histórias mais ou menos naturalistas ou documentárias. Espero que não. Não sei também se podem sugerir que a razão e o sentimento negros deveriam ser passados em filmes que se ocupassem só dos negros, e não em filmes assim como os que são feitos com regularidade, misturando questões e personagens, não se ocupando especialmente de um ou de outro. Espero que não.



Joaquim Teodoro (Quim Negro)
Um crioulo brasileiro - 1979 de Joaquim Teodoro.



Acho apenas que a falta de personagens negros que apareçam na tela com a força de gente viva de verdade é mais sentida, a gente nota mais, talvez porque não exista no conjunto das nossas manifestações culturais um espaço para que esta representação direta e viva se realize. E certamente esta carência contribui para que se veja com maior simpatia ainda um filme de intenções e de realização tão ingênua quanto *Um crioulo brasileiro*, de Quim Negro. A confissão é simples, mas feita na primeira pessoa, quase como anotação incompleta de um diário íntimo. Nos filmes mais contruídos (talvez seja isto) alguns resquícios de uma construção clássica tiram a naturalidade desajada e presente todo o tempo neste curta metragem.

Uma imagem de *Na boca da noite* como exemplo, aquela da cena de amor de Antônio e Clarice na praia. Sob a luz de contraste suave e de tons alaranjados do entardecer, e sob o ruído manso das ondas, os amantes, bem de acordo com o que diz a canção tema de Jorge Ben cantada por Caetano, se pegam, se abraçam, se apertam, se beijam e rolam na areia até a beira do mar. Tudo acontece então mais ou menos como já aconteceu em muitos filmes antes.

Antônio e Clarice se olham num instante com maior paixão, se tocam e se deixam cair na areia. A câmera, que começara a descrever a ação bem perto dos personagens, sentada na areia ao lado deles, desce até quase tocar o chão para ver o abraço, o beijo e o início do movimento em direção ao mar. Os amantes rolam na areia e começam a sair do quadro, mas antes que a tela fique inteiramente vazia a câmera dá um salto para trás. Surge um outro plano, com os personagens pequenos no quadro rolando até serem alcançados pelo mar. A câmera fica aí durante algum tempo, sobre os amantes que brincam na beira d'água, e depois gira sobre seu próprio eixo, e esquece os personagens para ver só o mar, as ondas que batem na areia, a linha distante do horizonte.

Dentro da história que está sendo contada esta imagem a rigor quase nem cabe. É um entreato. Uma pausa ro-

mântica que não tem muito a ver com o encontro de Clarice, a mulher rica e angustiada que deixou a cidade grande para buscar vida nova num lugar ainda não contaminado pela civilização, com Antônio, o negro pobre, empregado do posto de gasolina de um vilarejo de pescadores, pressionado pela namorada a buscar vida nova na cidade grande. Não foi exatamente movido pela necessidade de retratar com maior exatidão o comportamento de seus dois personagens que Antônio Pitanga filmou a cena de amor entre Antônio e Clarice deste modo. O que existe aí é um pouco de cinema mesmo, de cinema puro, quase se pode dizer, ou de cinema impuro, se quisermos tomar como referência a realidade que levou ao filme e não a tradição cinematográfica. De repente não é mais Atafona, a cidadezinha em que foi filmado *Na boca do mundo*, nem mesmo o conflito central da história (a mulher que foge da cidade grande e o homem empurrado pela namorada para a cidade grande) que funcionam como impulso gerador das imagens. O que impulsiona é o cinema, é a vontade de viver algumas situações clássicas do mundo do cinema.

Em *As aventuras amorosas de um paleiro*, quando Saul lamenta choroso para Rita sua impossibilidade de representar *Hamlet* ("jamais deixarei um negro interpretar Hamlet, terci de passar a vida fazendo Otelo") existe um pouco deste mesmo sentimento. Tratado de modo meio brincalhão, é verdade, mas que reflete uma vontade muito comum de entrar, de participar, e de se afirmar numa forma de cultura clássica, ou numa forma de expressão cultural aceita e consagrada pelo conjunto social. Vontade que se manifesta de um certo modo no tom dos próprios filmes. Vontade que se manifesta, muito provavelmente de modo inconsciente, porque o projeto declarado dos filmes parece ser outro.

Dividido também entre um projeto consciente e um outro que surge sem ter sido planejado ou desejado, *Compasso de espera*, no personagem de Jorge discute também um pouco esta questão.

No começo o filme se anuncia como uma clara conversa sobre as relações entre pretos e brancos, ao mostrar o poeta negro interpretado por Zóximo Bulbul repetindo numa entrevista de televisão a irônica frase de Millôr Fernandes, "no Brasil não existe preconceito de cor porque o negro conhece seu lugar". A história parte exatamente deste personagem preto que decide desconhecer o seu lugar, ainda que para isso, com ele mesmo confessa, se veja "obrigado a engolir sapo 24 horas por dia". Educado quando criança por um milionário sem filhos, sustentado depois de adulto pela amante branca, dona da agência de publicidade em que ele trabalha, Jorge oscila entre a condição média do negro brasileiro, representada no filme pela mãe e pela irmã (ou pelos três operários que ele encontra ao acaso ao sair de uma festa, de madrugada, meio bêbado), e uma atitude intelectual representada por Assis, que se inspira na luta dos negros americanos e defende a separação entre brancos e pretos.

Na praia, numa das primeiras cenas do filme, os filhos de Ema, a amante de Jorge, pedem que ele não apareça em público ao lado da mãe, a fim de evitar comentários desagradáveis e situações embaraçosas para todos. Mais tarde, também numa praia, Jorge e Cristina, sua nova namorada, são humilhados e surrados por um grupo de pescadores que não aceita o namoro entre um preto e uma branca. Um pouco antes, na entrevista na televisão, Jorge perguntara a seu entrevistador se por acaso ele deixaria a sua filha casar-se com um preto. Antes ainda, durante uma conversa na agência de publicidade, Jorge ouve uma afirmação de "absoluta falta de preconceito de cor" por parte de um empresário que confessa ter, além da mulher branca em casa, "uma negrinha formidável como amante".

Não creio que se deva tomar a frequência destas histórias de amor entre negros e brancas, ou negras e brancos através de uma leitura direta, como se os realizadores estivessem aí querendo reafirmar um interesse afetivo ou sexual que os brancos exercem sobre os pretos e vice-versa. Trata-se simplesmente de uma forma de resumir uma questão mais ampla, de discutir a atração e as dificuldades sociais encontradas pelas pessoas pretas para participarem da sociedade branca. Quase invariavelmente quando um filme se propõe a discutir as relações entre pretos e brancos na sociedade brasileira reduz a questão à maior ou menor aceitação do negro pelo branco. Os casos de amor aparecem então como uma situação limite e capaz de pegar o espectador exatamente lá onde os filmes costumam pegar com eficiência: na emoção, no sentimento.

A argumentação, na maioria dos casos, é sincera e limpa, mas nem por isso capaz de revelar corretamente o problema. A discriminação contra os pretos não está na dificuldade de acesso ao mundo dos brancos. Aqui a sociedade brasileira é possivelmente bem mais aberta que outras. Os problemas não são assim tão definidos, a questão existe em tons mais cinzas (o que não a torna menor, mas simplesmente mais difícil de localizar). A questão se encontra, de fato, é na dificuldade encontrada pelo mundo negro para se expressar enquanto tal. O que importa não é barreira (se é que se pode falar em barreira) encontrada por Saul para interpretar *Hamlet*, mas sim as barreiras encontradas pelas manifestações de cultura negra para se expressarem e serem aceitas assim como costumes aceitam *Hamlet*. O que importa não é a intolerância dos filhos de Ema ou dos pescadores que agredem Jorge, mas sim o seu afastamento da família e a zanga da irmã.

O projeto declarado do filme de Antunes Filho se movimenta aí, na discussão das relações entre pretos e brancos, tentando examinar de que modo um valor individual negro costuma ser aceito numa sociedade predominantemente branca. Mas dentro deste projeto escolhido conscientemente existe um outro, inseparável do primeiro, e que às vezes até se afirma em primeiro plano: discutir a geração de intelectuais do momento em que esta história foi filmada e sua relação com a sociedade predominantemente intolerante, discutir o intelectual que foi impedido de agir ou que não soube agir corretamente.

Os personagens falam muito, e de um certo modo os diálogos é que comandam as imagens. Não se trata de uma conversa natural, mas de uma fala especialmente impostada, um texto poético, que o espectador ouve sempre em primeiro plano, não importa qual seja a cena. O ruído corre por baixo, quase nem se ouve. A música corre também por baixo, quase só nos entreatos. A câmera pode estar perto ou longe dos personagens em cena, a cena pode ser uma ação natural e descontraída ou um encontro mais solene — o tom dos diálogos é sempre o mesmo, as pessoas falam de forma rebuscada e tensa. A rigor não existe uma conversa. As pessoas em cena não falam umas com as outras. Falam para fora da cena. Falam para a câmera, se explicam para o espectador.

O espetáculo é muito falado, explicou o diretor no lançamento do filme (seis anos depois de realizado, 1976) porque "a verbosidade é a qualidade negativa de uma geração em crise, que não podendo ou não conseguindo agir, deita falação pelos botecos da vida". A palavra surge, deste modo, em lugar da ação, e as referências a Sartre, a Luther King, Malcolm X e aos Panteras Negras aparecem como representações de formas de agir. Sartre e Malcolm X não são propriamente estas pessoas de verdade, mas palavras, imagens que representam um comportamento. E Jorge, igualmente, deixa de ser aquilo que é visível na tela, um homem negro, para ser também uma imagem do intelectual brasileiro do começo da década de 70 — o que não pode ou não soube como agir, de acordo com Antunes Filho.

A questão que se põe então é medir a eficiência e a justiça da representação. Seria este problema comum à média da população negra no Brasil? Quer dizer, a questão é difícil de formular com exatidão, porque de um certo modo a resposta é evidentemente afirmativa, naquele momento a pressão era mesmo de ordem geral. Mas, um detalhe talvez, mas um detalhe a considerar: existem certas questões específicas do homem preto, questões específicas ou pelo menos um modo específico de sentir e pensar as questões gerais, e o que se pode perguntar é se uma tal representação reflete com justiça este modo. Se é necessário apresentar esta coisa específica destacada, como se ela existisse solta, ou se o que importa é fazer mesmo assim como pretendem estes filmes, conversando sobre tudo de uma só vez, pegando um segmento da realidade ao mesmo tempo como um reflexo daquela precisa porção e como uma representação do geral.

Talvez um sentimento impreciso formado por esta vontade de se afirmar como coisa particular e específica, e pela vontade de se ver aceito pelo sistema, talvez este sentimento impreciso associado à idéia de cinema passado pelo produto industrial feito para consumo popular, leve a interpretações equivocadas assim como as que se expressaram no seminário Cinema e Descolonização, na recusa de *Deus e o diabo* por racista, no encantamento com o mocinho colorido de preto dos filmes americanos de tevê. E se assim realmente for, o curta-metragem de Joaquim Teodoro, o Quim Negro, funciona como um bom ponto de partida para uma revisão do problema.

Um crioulo brasileiro é uma conversa ingênua mesmo. Mais ou menos dez minutos em que o realizador percorre com a câmera a paisagem em que vive e vive. A paisagem real e a paisagem imaginária. O seu mundo e o mundo do cinema. Usa uma lente de pequena profundidade de campo. Vê só o que está perto. Olha para uma casa e vê mesmo só uma casa. Olha para uma árvore e vê só uma árvore. Ingênuo sim, mas bem particular, bem diretamente ligado a uma coisa material e viva, bem determinado por uma pessoa em especial. Nem um herói, nem mesmo alguém com a postura de um intelectual que pretende ir além do registro de seu cotidiano num espelho móvel. Mas este talvez seja mesmo o melhor ponto de partida, tomar o cinema como um espelho móvel, e se olhar nele, e olhar também o que aparece por trás.



Grande Otelô e Oscarito. A dupla do barulho — 1953 de Carlos Manga. Grande sucesso nas telas nacionais.

FC — Você é o primeiro ator negro de grande repercussão no cinema brasileiro. Antes de você, houve outros?

GRANDE OTELO — Na verdade, eu não fui o primeiro ator negro de repercussão no cinema brasileiro. Eu li no livro *A belle-époque do cinema brasileiro* que o primeiro foi o Benjamin de Oliveira, que trabalhava pintado de branco. Fez *O guarani* pintado de branco... E agora lembrei de outro ator negro de sucesso antes de mim: foi o Apolo Correia, que eu vi numa peça de teatro. Lembro que em 1927 foi fundada no Rio a Companhia Negra de Revistas. O maestro era o Pinguinha e havia atores negros como o Oswald Viana, o irmão dele (cujo nome não me lembro), depois veio um meio intelectual que esteve na França e se chamava Randal le Chocolat. Eles formaram essa companhia negra que estreou no Rio e quando foi para São Paulo, para o teatro Apolo, eu fui chamado pelo Oduvaldo Viana (o pai) para fazer a apresentação da companhia. Nessa altura, eu estava com 10 anos de idade e estourei. Depois sai de lá e quando fui para o cinema já estava bem maiorzinho. No Rio de Janeiro, quando eu cheguei, eu lembro do Mingote, que inclusive foi meu colega na Companhia Negra de Revistas. Eu estava para fazer um papel no filme *Favela dos meus amores*. Ai eu esperei o pessoal do filme na antiga Feira de Amostras e eles não compareceram. Não sabiam onde me encontrar, porque naquele tempo quem tomava conta de mim era o Jardel Jércolis. Cuidava da minha vida, foi o empresário que me trouxe pro Rio em 1935. Eles encontra-

ram o Mingote e este entrou na *Favela dos meus amores*, que por isso não foi meu primeiro filme. Este foi *Noites cariocas*, mas o que mais marcou como estréia foi *João Ninguém* com o Mesquitinha. Eu fazia o papel de um molequinho empregado de uma pensão, e o Mesquitinha era um compositor — o argumento era do João de Barros. No aniversário da namorada dele, ele fez uma música para ela, que trabalhava numa casa de músicas. E ele foi roubar uma rosa que queria mandar junto com a música. Então pulou o muro, foi apunhado pelo dono da chácara e, pelo muro, me dava a rosa — e gritava “corre, corre, vai entregar a Fulana!” Então eu saía correndo, ia atravessar a rua, não via, o automóvel me atropelava, a rosa e a música se perdiam. O Mesquitinha acabava na cadeia, um malandrinho achou e gravou a música, fazia o maior sucesso, e o Mesquitinha preso, ouvindo tocar pelo rádio. A namorada era a Dinorah Marzulo e o vilão era o Rafael de Almeida. Mas eu deteste esse negócio de dizer que eu surgiu como ator negro de sucesso. Eu surgiu como ator, não é importante a cor do ator. O ator é ator, de qualquer cor, raça ou tamanho.

FC — No início da sua carreira você fez dois filmes muito importantes e que hoje estão desaparecidos: *Moleque Tião* e *Também somos irmãos*. De que tratavam esses filmes e qual foi a sua repercussão na época?

OTELLO — Depois do *João Ninguém* eu comecei a fazer sucesso, mas esse só veio maior na Atlântida, nos anos 40. Ai se montou uma cooperativa, da qual faziam parte o Alinor Azevedo, o Moscar Fencelon, eu, e outro que não me lembro o nome. Nosso primeiro filme foi uma espécie de documentário, *Poeira de estrelas*. Teve uma crítica boa e ruim ao mesmo tempo, do Pedro Lima, que dizia: “o ator Grande Otelô está precisando urgentemente de uma prótese”, porque eu estava sem um dente. Fizemos *Astros em desfile* e depois desse a Atlântida resolveu produzir *Moleque Tião*, com o diretor José Carlos Burle. Ele achava que eu era o tipo ideal para o papel. Não me lembro direito do argumento, só de umas cenas esparsas. Eu era marmiteiro de uma pensão, mas deixava a marmite para jogar figurinha com os outros moleques da rua. Numa cena, o pai do personagem Zé Laranja morria atropelado e eu dizia pra ele: “Que é que tem ficar sem pai? Pai às vezes até atrapalha”.

FC — Esse filme tratava de preconceito racial ou não?

OTELLO — A primeira vez mesmo que se abordou o problema racial no Brasil foi com o *Também somos irmãos*, também do Burle. O argumento era do Alinor Azevedo. Era a

história de um negro criado numa família branca (o Aguiinaldo Camargo) e nessa família havia uma moça. Ele formou-se em advocacia e quis casar com ela, mas não pode. Eu me lembro das palavras que o Sérgio de Oliveira, pai, dizia: “Mas que absurdo, você casar com a moça!” Eu fazia o irmão de Aguiinaldo, mas era um malandro, um transviado, da pesada. Vivia dizendo a ele que esse negócio de estudar não levava a nada, e tal. Tinha uma cena, na porta de um botiquim e o dono português dizia para mim: “por que tu não ages como o teu irmão, que é um preto de alma branca?” E eu saía do botiquim dizendo que “negro de alma branca para mim é fantasma”. Analisando essas frases, comecei a ver nelas uma profundidade muito grande. Hoje em dia gente está se movimentando no sentido de socialmente fazer uma maior integração da raça. Tenho certeza que vamos encontrar grandes dificuldades, porque existe também o racismo do negro contra o negro.

FC — Você não acha que o ator negro só faz papéis subalternos?

OTELLO — Um problema que não discuto mais é esse de negro fazer papel de criado ou de grão senhor. Eu me apresentei para receber o prêmio *Molière* e fui citado na coluna do *Zôzimo* como o mais elegante da noite, porque soube vestir a roupa. Então, isso é um problema da própria pessoa, não tem nada a ver com a distribuição de papéis. É verdade que nós, negros, sofremos uma certa discriminação, mas isto não parte, realmente, de empresários. Essa discriminação parte dos autores, que não retratam a vida brasileira como ela deve ser retratada.

FC — Embora você tenha se especializado em papéis cômicos, existem algumas notáveis interpretações suas de cunho dramático, por exemplo, *Amei um bicheiro*, *Rio zona norte*, *Assalto ao trem pagador*, *Lúcio Flávio*. No teatro você também, volta e meia, interpreta um monólogo patético chamado *Stella*. Você gostaria de ter feito mais papéis deste tipo?

OTELLO — Meus desempenhos dramáticos estavam dentro de mim. Eu tive como mestre e professor o Mesquitinha, que foi um grande ator na sua época, e que tanto fazia rir como chorar. Então ele passou isso para mim, através de ensaios cansativos. Eu lembro que chegava no teatro às 2 da tarde e ficava batendo o texto com o Mesquitinha até às 6, coisa que hoje em dia não se faz mais em teatro, nem no cinema. O ator se ressentia do diretor de ator, e eu só não faço isso porque não tenho oportunidade.

FC — Havia alguma coisa de biográfico nos personagens que você interpretou?

OTOLE — Eu sempre fiz do meu trabalho a minha vida pessoal, *Moleque Tão* eu fiz dele a minha vida. Quando fiz *Também somos irmãos*, passei a viver o personagem. Em *Amel um bicheiro*, também. As cenas eram como se sássemos realmente de dentro de mim, Sebastião Prata. Nos filmes novos eu me libertei mais. Outro filme que tinha muito a ver comigo era *Rio zona norte*, porque eu sou compositor, apesar das músicas do filme não serem minhas. Minha atividade de compositor ficou muito restrita com os outros trabalhos de teatro, cinema, televisão. Nesta peça que estou atuando (novembro de 1981), *Cabaré S.A.*, fiz a letra de um tango de parceria com o Caique Botkay, é a música que eu canto no início da peça.

FC — Em 1941 você participou de um dos episódios de *It's all true*, que o Orson Welles começou aqui no Brasil e ficou inacabado. Qual era exatamente a sua participação?

OTOLE — O Orson Welles foi um grande amigo, um grande sujeito. Dentro do que ele tinha que fazer — dentro do plano que a América do Norte estabeleceu como necessário para ele fazer com a América Latina e tal — o nosso relacionamento particular foi muito bom. Eu acho que ele era sincero e até hoje ele diz que eu sou o melhor ator que ele já viu. Inclusive quando passou na França o *Otília da Bahia* (Nota: título francês de *Os pastores da noite*) do Marcel Camus, ele deu uma entrevista no *Le Figaro* dizendo que o filme era ruim e só se salvava porque tinha um ator chamado Grande Otelo. Eu tenho saudades do Orson Welles. No filme, o que ele quis de mim, eu fiz. Não lembro direito a história. Eu e o Herivelto Martins tínhamos de lidar com uma escola de samba, e o meu papel era uma intervenção lá com o samba, muito boa até. Mas a parte do Brasil foi muito mutilada na América do Norte, porque eu me tornei a figura principal e não tinha nada escrito de contrato nem coisa nenhuma, então cortaram todas as partes em que eu entrava e jogaram no fundo do mar.



Grande Otelo e Angela Maria. Rio zona norte — 1957 de Nelson Pereira dos Santos. O compositor humilde e a grande cantora encontram-se na Rádio Nacional.



Grande Otelo, Macunaima — 1969 de Joaquim Pedro de Andrade.

FC — Fale um pouco dos seus papéis cômicos, da dupla com Oscarito, etc.

OTOLE — Na verdade, eu sempre fiz muito mais papéis cômicos do que dramáticos. Eu comecei a querer ser ator já com sete ou oito anos de idade, em Uberlândia, quando entrei num picadeiro de circo vestido de mulher, travesseiro na bunda, fazendo a mulher do palhaço. Eu gosto de todas as comédias que eu fiz nos tempos da Atlântida e da dupla com o Oscarito. O trabalho com ele era bom, funcionava normalmente, sem bronca nem nada. O Oscarito só reclamava com os diretores, comigo não. Sempre aceitou os meus atrasos, as minhas bebedeiras. E os diretores não me falavam nada. Só há pouco tempo eu vim saber pelo José Carlos Burle que ele realmente reclamava bastante, mas comigo nunca disse nada. Naquele tempo era mais uma coisa de sonho, idealismo, heroísmo, fantasia. Eu não reclamo muito dessa época, não. Era bem melhor, sabe, a gente era mais ignorante, mas vivia mais gostosamente.

FC — Você tem acompanhado o surgimento de diretores negros no cinema brasileiro, Pitanga, Valdir Onofre, etc.?

OTOLE — Sei que tem gente muito boa por aí, mas filme de longa-metragem do Valdir Onofre eu não me lembro de ter visto nenhum. Só vi um documentário muito bom que ele fez, sobre um pintor que saía de casa todo o dia na mesma hora, pegava o trem, e depois enfloquece, começa a jogar tinta em cima de tudo mundo. Acho que era produzido pela Maria do Rosário Nascimento Silva. (Nota: o nome do filme é *Quarta-feira*). Do Antônio

Pitanga eu vi *Na boca do mundo*, gostei, achei que era uma *novelle-vague* fora do tempo. E o Zózimo Bulbul fez um que era a exaltação dele mesmo. De certo modo, pode até ser um libelo da raça através de imagens, mas como o Zózimo tem, ou teve, uma imagem de ser um negro bonito, isso bateu em mim de outro jeito. (Nota: o nome deste filme é *Alma no ofício*).

FC — Na sua opinião, quais são os grandes atores negros do Brasil? Tem algo que gostaria de dizer aos que agora se iniciam na carreira?

OTOLE — Hoje em dia, como grande ator negro, eu posso citar o Milton Gonçalves. Tem um físico bom, boa cabeça, uma cultura sólida. Acho que ele pode desempenhar grandes papéis e que tem sido pouco solicitado exatamente porque os autores não escrevem dentro da realidade brasileira. Outro grande ator de hoje é o Jorge Coutinho. Mas antes, nos filmes em que participei, não encontrei outros atores negros que se destacassem. A não ser o Agualando Camargo, que se destacou também como ator de teatro através do *Abdias Nascimento*, com peças muito interessantes. Foi quando surgiu o Teatro Experimental do Negro e houve aquele entusiasmo maior. Agora, pra essa turma que está começando, eu não tenho nada a dizer. Eles tem muita garra, muita fibra, tanto para representar, quanto para cuidar da parte técnica. Está acordados para todos os setores da arte. Então, eu não tenho nada a dizer a esta turma, porque eles estão mais preparados do que eu. Eu não tive escola de teatro e cinema, eu não sei nada disso. Eles sabem.

entrevista a Geisa Mello



Entrevista com Grande Otelo para a revista *Filme Cultura*¹

por Geisa Mello

FILME CULTURA: Você é o primeiro ator negro de grande repercussão no cinema brasileiro. Antes de você, houve outros?

GRANDE OTELO: Na verdade, eu não fui o primeiro ator negro de repercussão no cinema brasileiro. Eu li no livro *A belle-époque do cinema brasileiro* que o primeiro foi o Benjamin de Oliveira, que trabalhava pintado de branco. Fez *O guarani* pintado de branco. E agora lembrei de outro ator negro de sucesso antes de mim: foi o Apolo Correia, que eu vi numa peça de teatro. Lembro que, em 1927, foi fundada, no Rio, a Companhia Negra de Revistas. O maestro era o Pixinguinha e havia atores negros, como o Osvaldo Viana, o irmão dele (cujo nome não me lembro), e depois veio um meio intelectual que esteve na França e se chamava Randal le Chocolat. Eles formaram essa companhia negra que estreou no Rio e, quando foi para São Paulo, para o Teatro Apolo, eu fui chamado pelo Oduvaldo Viana (o pai) para fazer a apresentação da companhia. Nessa altura, eu estava com 10 anos de idade e estourei. Depois, sai de lá e, quando fui para o cinema, já estava bem maiorzinho. No Rio de Janeiro, quando eu cheguei, eu lembro do Mingote, que, inclusive, foi meu colega na Companhia Negra de Revistas. Eu estava para fazer um papel no filme *Favela dos meus amores*. Ai eu esperei o pessoal do filme na antiga Feira de Amostras e eles não compareceram. Não sabiam onde me encontrar, porque, naquele tempo, quem tomava conta de mim era o Jardel Jércolis. Cuidava da minha vida, foi o empresário que me trouxe pro Rio em 1935. Eles encontraram o Mingote e este entrou em *Favela dos meus amores*, que por isso não foi meu primeiro filme. Este foi *Noites cariocas*, mas o que mais marcou como estreia foi *João Ninguém*, com o Mesquitinha. Eu fazia o papel de um molequinho empregado de uma pensão, e o Mesquitinha era um compositor. O argumento era do João de Barros. No aniversário da namorada dele, ele fez uma música para ela, que trabalhava numa casa de músicas. E ele foi roubar uma rosa que queria mandar junto com

1 Entrevista publicada originalmente na *Filme e Cultura*, Ano XV, N. 40, 1982, págs. 8 e 9, gentilmente cedida pela coordenação editorial da revista.

a música. Então, pulou o muro, foi apanhado pelo dono da chácara e, pelo muro, me dava a rosa e gritava: "corre, corre, vai entregar a Fulana!" Então, eu saía correndo, ia atravessar a rua, não via, o automóvel me atropelava, a rosa e a música se perdiam. O Mesquitinha acabava na cadeia, um malandrinho achou e gravou a música, fazia o maior sucesso, e o Mesquitinha preso, ouvindo tocar pelo rádio. A namorada era a Dinorah Marzulo e o vilão era o Rafael de Almeida. Mas eu detesto esse negócio de dizer que eu surgi como ator negro de sucesso. Eu surgi como ator, não é importante a cor do ator. O ator é ator, de qualquer cor, raça ou tamanho.

FC: No início da sua carreira, você fez dois filmes muito importantes e que hoje estão desaparecidos: *Moleque Tião* e *Também somos irmãos*. De que tratavam esses filmes e qual foi a sua repercussão na época?

GO: Depois do *João Ninguém*, eu comecei a fazer sucesso, mas este só veio maior na Atlântida, nos anos 40. Aí se montou uma cooperativa, da qual faziam parte o Alinor Azevedo, o Moacir Fenelon, eu, e outro que não me lembro o nome. Nesse primeiro filme, foi uma espécie de documentário, *Poeira de estrelas*. Teve uma crítica boa e ruim ao mesmo tempo, do Pedro Lima, que dizia: "o ator Grande Otelo está precisando urgentemente de uma prótese", porque eu estava sem um dente. Fizemos *Astros em desfile*, e, depois desse, a Atlântida resolveu produzir *Moleque Tião*, com o diretor José Carlos Burle. Ele achava que eu era o tipo ideal para o papel. Não me lembro direito do argumento, só de umas cenas esparsas. Eu era marmiteiro de uma pensão, mas deixava a marmita para jogar figurinha com os outros moleques da rua. Numa cena, o pai do personagem Zé Laranja morria atropelado e eu dizia pra ele: "Que é que tem ficar sem pai? Pai, às vezes, até atrapalha".

FC: Esse filme tratava de preconceito racial ou não?

GO: A primeira vez mesmo que se abordou o problema racial no Brasil foi com o *Também somos irmãos*, também do Burle. O argumento era do Alinor Azevedo. Era a história de um negro criado numa família branca (o Aguinaldo Camargo) e, nessa família, havia uma moça. Ele se formou em Advocacia e quis casar com ela, mas não pôde. Eu me lembro das palavras que o Sérgio

de Oliveira, o pai, dizia: "Mas que *absurdo*, você casar com a moça!" Eu fazia o irmão do Aguinaldo, mas era um malandro, um transviado, da pesada. Vivia dizendo a ele que esse negócio de estudar não levava a nada, e tal. Tinha uma cena, na porta de um botequim, e o dono português dizia para mim: "Por que tu não ages como o teu irmão, que é um preto de alma branca?" E eu saía do botequim dizendo que "negro de alma branca para mim é fantasma". Analisando essas frases, comecei a ver nelas uma profundidade muito grande. Hoje em dia, a gente está se movimentando no sentido de, socialmente, fazer uma maior integração da raça. Tenho certeza de que vamos encontrar grandes dificuldades, porque existe também o racismo do negro contra o negro.

FC: Você não acha que o ator negro só faz papéis subalternos?

GO: Um problema que não discuto mais é esse de negro fazer papel de criado ou de grão-senhor. Eu me apresentei para receber o prêmio Molière e fui citado na coluna do Zózimo como o mais elegante da noite, porque soube vestir a roupa. Então, isso é um problema da própria pessoa, não tem nada a ver com a distribuição de papéis. É verdade que nós, negros, sofremos uma certa discriminação, mas esta não parte, realmente, de empresários. Essa discriminação parte dos autores, que não retratam a vida brasileira como ela deve ser retratada.

FC: Embora você tenha se especializado em papéis cômicos, existem algumas notáveis interpretações suas de cunho dramático, por exemplo, *Amei um bicheiro*, *Rio zona norte*, *Assalto ao trem pagador*, *Lúcio Flávio*. No teatro, você também, volta e meia, interpreta um monólogo patético chamado *Stella*. Você gostaria de ter feito mais papéis desse tipo?

GO: Meus desempenhos dramáticos estavam dentro de mim. Eu tive como mestre e professor o Mesquitinha, que foi um grande ator na sua época, e que tanto fazia rir como chorar. Então, ele passou isso para mim através de ensaios cansativos. Eu lembro que chegava ao teatro às 2h da tarde e ficava batendo o texto com o Mesquitinha até às 6h, coisa que, hoje em dia, não se faz mais em teatro, nem no cinema. O ator se ressentia do diretor de ator, e eu só não faço isso porque não tenho oportunidade.

FC: Havia alguma coisa de biográfico nos personagens que você interpretou?

GO: Eu sempre fiz do meu trabalho a minha vida pessoal. *Moleque Tião*, eu fiz dele a minha vida. Quando fiz *Também somos irmãos*, passei a viver o personagem. Em *Amei um bicheiro*, também. As cenas eram como se saíssem realmente de dentro de mim, Sebastião Prata. Nos filmes novos, eu me libertei mais. Outro filme que tinha muito a ver comigo era *Rio zona norte*, porque eu sou compositor, apesar de as músicas do filme não serem minhas. Minha atividade de compositor ficou muito restrita com os outros trabalhos de teatro, cinema, televisão. Nesta peça que estou atuando (novembro de 1981), *Cabaré S.A.*, fiz a letra de um tango em parceria com o Caique Botkay, é a música que eu canto no início da peça.

FC: Em 1941, você participou de um dos episódios de *It's all true*, que o Orson Welles começou aqui no Brasil e ficou inacabado. Qual era exatamente a sua participação?

GO: O Orson Welles foi um grande amigo, um grande sujeito. Dentro do que ele tinha que fazer – dentro do plano que a América do Norte estabeleceu como necessário para ele fazer com a América Latina e tal –, o nosso relacionamento particular foi muito bom. Eu acho que ele era sincero, e, até hoje, ele diz que eu sou o melhor ator que ele já viu. Inclusive, quando passou na França o *Otália da Bahia* (Nota: título francês de *Os pastores da noite*), do Marcel Camus, ele deu uma entrevista ao *Le Figaro* dizendo que o filme era ruim e só se salvava porque tinha um ator chamado Grande Otelo. Eu tenho saudades do Orson Welles. No filme, o que ele quis de mim, eu fiz. Não lembro direito a história. Eu e o Herivelto Martins tínhamos que lidar com uma escola de samba, e o meu papel era uma intervenção lá com o samba, muito boa até. Mas a parte do Brasil foi muito mutilada na América do Norte, porque eu me tornei a figura principal e não tinha nada escrito de contrato nem coisa nenhuma, então cortaram todas as partes em que eu entrava e jogaram no fundo do mar.

Grande Otelo e Angela Maria. *Rio zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos. O compositor humilde e a grande cantora encontram-se na Rádio Nacional.

FC: Fale um pouco dos seus papéis cômicos, da dupla com Oscarito, etc.

GO: Na verdade, eu sempre fiz muito mais papéis cômicos do que dramáticos. Eu comecei a querer ser ator já com sete ou oito anos de idade, em Uberlândia, quando entrei num picadeiro de circo vestido de mulher, travesseiro na bunda, fazendo a mulher do palhaço. Eu gosto de todas as comédias que eu fiz nos tempos da Atlântida e da dupla com o Oscarito. O trabalho com ele era bom, funcionava normalmente, sem bronca nem nada. O Oscarito só reclamava com os diretores, comigo não. Sempre aceitou os meus atrasos, as minhas bebedeiras. E os diretores não me falavam nada. Só há pouco tempo eu vim saber, pelo José Carlos Burle, que ele realmente reclamava bastante, mas comigo nunca disse nada. Naquele tempo, era mais uma coisa de sonho, idealismo, heroísmo, fantasia. Eu não reclamo muito dessa época, não. Era bem melhor, sabe, a gente era mais ignorante, mas vivia mais gostosamente.

FC: Você tem acompanhado o surgimento de diretores negros no cinema brasileiro, como Pitanga, Valdir Onofre, etc.?

GO: Sei que tem gente muito boa por aí, mas filme de longa-metragem do Valdir Onofre eu não me lembro de ter visto nenhum. Só vi um documentário muito bom que ele fez, sobre um pintor que saía de casa todo dia na mesma hora, pegava o trem e depois enlouquece, começa a jogar tinta em cima de todo mundo. Acho que era produzido pela Maria do Rosário Nascimento Silva. (Nota: o nome do filme é *Quarta-feira*). Do Antônio Pitanga eu vi *Na boca do mundo*, gostei, achei que era uma *nouvelle-vague* fora do tempo. E o Zózimo Bulbul fez um que era a exaltação dele mesmo. De certo modo, pode até ser um libelo da raça através de imagens, mas como o Zózimo tem, ou teve, uma imagem de ser um negro bonito, isso bateu em mim de outro jeito. (Nota: o nome deste filme é *Alma no olho*).

FC: Na sua opinião, quais são os grandes atores negros do Brasil? Tem algo que gostaria de dizer aos que agora se iniciam na carreira?

GO: Hoje em dia, como grande ator negro, eu posso citar o Milton Gonçalves. Tem um físico bom, boa cabeça, uma cultura sólida. Acho que ele pode

desempenhar grandes papéis e que tem sido pouco solicitado exatamente porque os autores não escrevem dentro da realidade brasileira. Outro grande ator de hoje é o Jorge Coutinho. Mas, antes, nos filmes em que participei, não encontrei outros atores negros que se destacassem. A não ser o Aguinaldo Camargo, que se destacou, também, como ator de teatro através do Abdias do Nascimento, com peças muito interessantes. Foi quando surgiu o Teatro Experimental do Negro e houve aquele entusiasmo maior. Agora, pra essa turma que está começando, eu não tenho nada a dizer. Eles têm muita garra, muita fibra, tanto para representar quanto para cuidar da parte técnica. Estão acordados para todos os setores da arte. Então, eu não tenho nada a dizer a esta turma, porque eles estão mais preparados do que eu. Eu não tive escola de teatro e cinema, eu não sei nada disso. Eles sabem.

Grande Otelo, intérprete de um Brasil que não existe mais

Luis Felipe Kojima Hirano¹

Em 2025, completam-se 100 anos desde que Grande Otelo iniciou sua carreira nos palcos de teatro. Na época, com apenas sete anos de idade, ele já fazia sucesso junto ao público. Especialmente na Companhia Negra de Revistas, foi equiparado pelos críticos a Mozart, considerado uma criança prodígio e um "gênio de sua raça". Quando rememorava esse período, Grande Otelo nutria o desejo de que Mário de Andrade, frequentador de peças desse gênero, tivesse se inspirado em sua performance para escrever, em 1928, *Macunaíma*, uma rapsódia incontornável sobre a interpretação do Brasil. Se isso ocorreu ou não, o fato é que, em 1969, quando Grande Otelo interpretou Macunaíma nas telas do cinema, no filme homônimo de Joaquim Pedro de Andrade, sua persona se implicou tão fortemente com o herói sem nenhum caráter que ele deixou uma marca indelével no imaginário sobre a rapsódia. Convém lembrar que o próprio Joaquim Pedro, durante as filmagens, pediu para que o elenco do filme estudasse os trejeitos de Grande Otelo para dar vida aos personagens de *Macunaíma*.

Se não há dúvida de que Grande Otelo é um dos maiores intérpretes do cinema no Brasil – afinal, em sua etimologia, "intérprete" vem do latim, que designa, entre outros significados, tradutor –, é possível dizer que Grande Otelo foi a tradução mais perfeita de uma série de projetos de cinema do país, que, por sua vez, expressavam uma interpretação do Brasil. O episódio de *Macunaíma* permite trazer mais essa camada de sentido à ideia de intérprete como aquele que contribui para traduzir anseios, dilemas e visões de um país. Grande Otelo, nesse sentido, soube traduzir em gestos, feições e interjeições um tipo de "ser brasileiro" amplamente reconhecido e conferiu inteligibilidade ao pensamento sobre o que constitui este país.

No entanto, é preciso percorrer brevemente sua longa trajetória, especialmente para um público mais novo, que não teve a oportunidade de vê-lo atuar nas telas de cinema e TV. Nascido na atual cidade de Uberlândia, em 1917, filho de pais que viviam como agregados em famílias abastadas bran-

1 Professor adjunto de Antropologia na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás e Pesquisador Nível 2 do CNPq.

cas, Sebastião Bernardo da Costa, como foi batizado, passou a ser tutelado, aos sete anos, pela família Gonçalves, dona da Companhia de Comédia e Variedades Sarah Bernhardt, mudando-se para São Paulo. É nessa época, em uma condição análoga à escravidão infantil, que ele trabalha para os Gonçalves em uma série de afazeres, em troca de algum aprendizado artístico, moradia e alimentação, aparecendo, vez ou outra, em números teatrais. Entre 1926 e 1927, Otelo estreia na Companhia Negra de Revistas com estrondoso sucesso, reverenciado como ator-mirim prodígio, “símbolo da elevação de sua raça”. Essa participação na companhia, contudo, é interrompida, pois, segundo narra, a família Gonçalves se muda para a Europa, e ele “foge” e passa a viver nas ruas de São Paulo como jornaleiro e engraxate, até ser levado para um orfanato. Seus dotes artísticos chamam atenção da família Queiroz, que o acolhe como tutora. Grande Otelo passa a viver no bairro nobre de Higienópolis e a estudar em colégios da elite paulistana. Seus tutores queriam que ele se formasse como advogado, mas, perseguindo a carreira artística, ele começa a trabalhar em diferentes trupes teatrais, até chegar ao Rio de Janeiro, na famosa Companhia de Teatro de Revistas de Jardel Jércolis.

Inicialmente, não faz sucesso. Com um carregado sotaque paulistano e sem samba nos pés, seu papel de malandro não era convincente. O ator leva um tempo para se aclimatar à voga carioca, que ele vem a aprender em clubes de gafieira, nos blocos de carnaval e nos morros da cidade, até fazer fama com o número musical “No tabuleiro da baiana”. Aclamado nos palcos dos teatros de revista e no Cassino da Urca, Grande Otelo estreia sua carreira cinematográfica nos estúdios da Cinédia, na década de 1930, ainda em papéis pequenos e servindo, nas tramas, como alívio cômico, encarnando personagens estereotipados como preguiçosos, que reforçavam posições racistas.

É, sobretudo, na década de 1940 que Grande Otelo vai ganhando, paulatinamente, destaque no campo cinematográfico brasileiro, recebendo elogios da crítica, ainda que seus papéis, como apontavam certos críticos, estivessem aquém da expertise performática do ator. Destaca-se, nesse período, a vinda de Orson Welles ao Brasil, em 1942, no contexto da Política de Boa Vizinhança. O diretor estadunidense elegeria Grande Otelo como o melhor ator da América do Sul. A grande quantidade de negros e mestiços nas filmagens de Welles não agradou nem a Hollywood, nem ao governo estadunidense, tampouco ao brasileiro, que fizeram de tudo para cancelar o projeto. No entanto, a fama de Grande Otelo já estava feita. Em 1943, ele estrearia o primeiro longa-metragem

da Atlântida, *Moleque Tião* – filme baseado em sua vida, da infância pobre à aclamação nas ribaltas do Cassino da Urca. O projeto inicial da Atlântida era produzir filmes de cunho social e, nesse sentido, destaca-se *Também somos irmãos* (1949). Realizada em parceria com o Teatro Experimental do Negro, essa foi a primeira película brasileira a tratar da questão do preconceito racial. Grande Otelo, nesse longa-metragem, encarna Moleque Miro, um malandro que, ao contrário de outros personagens que consolidaram sua *persona*, é revoltado e luta, à sua maneira, contra a discriminação racial.

Apesar dessa inserção em um filme antirracista, é nas chanchadas da Atlântida, em dupla com o ator branco Oscarito, que Grande Otelo marca sua presença na cinematografia brasileira. Produções como *Aviso aos navegantes* (1949), *Carnaval Atlântida* (1953) e *Dupla do barulho* (1954), entre outros musicais carnavalescos, performavam, pela via cômica, uma relação amistosa entre brancos e negros, em uma espécie de versão cinematográfica da democracia racial que deixava entrever alguns conflitos raciais latentes. Lógica similar é reproduzida nas chanchadas da Cinedistri e nos Estúdios Herbert Richers, em meados dos anos 1950 e 1960, em que Grande Otelo faz dupla com Ankito e com a atriz negra Vera Regina.

Para além das chanchadas, Grande Otelo mostra sua capacidade de encenar uma grande variedade de personagens em *Rio, zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, ao encarnar um sambista do morro cujas composições são roubadas por intermediários da indústria fonográfica. Trata-se de um papel complexo, no qual vive um honesto pai de família (algo raro, quando se trata de personagens negros no cinema), que lhe permite, ao longo da trama, expressar uma gama de sentimentos que vai da alegria à tristeza, da raiva à dor, assim como a precisão em gestos singelos do cotidiano.

Apesar do reconhecimento do ator pela crítica e por Glauber Rocha, que o elogia em *A revisão crítica do cinema brasileiro*, a geração de cineastas do Cinema Novo, num primeiro momento, não escala Otelo para seus filmes, dando preferência a outros atores e atrizes afrodescendentes, como Antônio Pitanga, Zózimo Bulbul, Luiza Maranhão e Léa Garcia, que afirmam um tipo de beleza e potência negra, na contramão dos estereótipos raciais da chanchada.

Com o golpe militar de 1964, os cineastas do Cinema Novo, em um processo de autocritica que visa a pensar os descaminhos do país e o potencial revolucionário do cinema, veem a necessidade de estabelecer diálogos com um público mais amplo. Acontece, assim, a incorporação de Grande Otelo a

essa cinematografia. *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, consolida a presença de Grande Otelo no cinema de autor e permite uma ampliação do alcance desse cinema ao grande público, com uma recepção maior entre as classes A, B e C. Nos anos seguintes, à medida que a idade avançava, Otelo interpreta o ancião curandeiro de *Quilombo* (1984), a testemunha e signo histórico do cinema subdesenvolvido em *Rei do baralho* (1974), de Julio Bressane, e *Nem tudo é verdade* (1985), de Rogério Sganzerla. O itinerário de Grande Otelo, em sua variável permanência, traceja a inconstância do cinema no Brasil em momentos cruciais, em um 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 palco e na tela, e os cineastas e críticos, que viam nele formas de expressar traduções cinematográficas de alguns Brasis.

Sua longa trajetória revela uma pessoa que cruzou mundos, no país desigual e racista que é o Brasil: mundos dos pobres e dos ricos, dos brancos, pretos e pardos, do teatro, do cinema e da televisão, das chanchadas, do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Como uma espécie de Exu, o ator abriu caminhos e cruzou fronteiras, travando diálogos entre contextos incomunicáveis. Aqui, chegamos a uma terceira acepção da palavra intérprete: *inter*, em latim, vem de *estar entre*, e *prete*, por seu turno, significa valores e preços. Portanto, o intérprete é aquele que vive entre valores, entre mundos e, por essa razão, tem uma capacidade peculiar de traduzir roteiros em ação, dados em análises, linguas em outras linguas, culturas em outras culturas e assim por diante.

Entretanto, a realidade, naquele momento, era lida por diferentes sujeitos que, por sua vez, viam a possibilidade de apaziguar, em certa medida, as contradições e a extrema desigualdade do Brasil por meio de seus intérpretes, vislumbrando uma conciliação possível, fosse ela um dado de contexto, fosse um horizonte de futuro.

O país onde Grande Otelo viveu não existe mais. As contradições e desigualdades nunca estiveram tão explícitas, e os horizontes de futuro desmoronaram. Há que se perguntar se hoje existem ou existiriam pessoas capazes de viver e cruzar as bolhas que esgarçam qualquer possibilidade de estabelecer pontes, em uma realidade que está sempre prestes a explodir.

A mostra Intérprete do Brasil: Uma homenagem a Grande Otelo nos permite refletir, por meio de seus filmes, sobre os horizontes que parecem ter existido outrora e que explicitam, de modo perturbador, as impossibilidades



do agora. Por essa razão, sugiro que pensar com esse intérprete ainda pode permitir reviver os impasses das gerações passadas e criar condições para outros futuros de justiça social, racial, de gênero e ambiental.

A escola de interpretação de Seu Otelo

Deise de Brito¹

Agô,² Seu Otelo. Prefiro evocar a sua presença desta forma porque me sinto mais próxima, mais íntima, contudo, respeitosa. Assim, a narrativa não fica apenas no ponto de lá; pelo contrário, ela coexiste neste lado através de curvas, dobras, rodas e, entre manobras, saracoteando, para escapar da sedução absurda pela linearidade, que está bem longe de ser real em qualquer instância ou circunstância histórica.

Em 2005, a Dr.^a Ângela de Castro Reis³ me apresentou ao teatro de revista na disciplina História do Teatro Brasileiro. Na ocasião, eu era graduanda no curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pouco tempo depois, já capturada pelas encruzadas entre culturas populares, teatro de revista e negritudes, Seu Otelo me encontrou, ou melhor, reencontrou-me,⁴ quando eu tomei conhecimento de sua atuação na Companhia Negra de Revistas, em 1926. Especificamente em 2009, ano do meu ingresso no programa de mestrado, ele firmou, com sua bênção, meu amor pela investigação de histórias de pessoas, especialmente as de gente artista negra.

1 Artista do corpo, crítica cultural e educadora. Mestre em Artes (USP) e Doutora em Artes (UNESP). Cava cruzas entre corpo, ancestralidade, memória, cena e arquivo nas diásporas das Américas. É matrigestora do site Arquivos de Okan e docente colaboradora na Escola Superior de Artes Célia Helena (SP).

2 Na cultura oeste-africana-iorubá, *Agô* significa licença para as ações de entrada, saída e passagem.

3 Atriz, pesquisadora, mestra, doutora e pós-doutora em Artes Cênicas. Atualmente, é coordenadora do Curso de Pós-Graduação "Histórias Plurais do Teatro Brasileiro" na Faculdade CAL de Artes Cênicas. Atuou como docente na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

4 Meu conhecimento e minhas referências a respeito do trabalho do ator se limitavam às suas participações na primeira versão da novela *Renascer*, transmitida pela Rede Globo de Televisão em 1993 – nessa novela, ele interpretou o personagem Seu Francisco até o período de seu encantamento, em 26 de novembro daquele ano –, e também à sua participação na Escolinha do Professor Raimundo, programa humorístico transmitido pela mesma emissora a partir de 1990.

Ao pesquisar sua atuação no teatro de revista do século XX, especificamente entre as décadas de 20 e 40, ele me futricou como se estivesse soprando de forma enfática: “Pensa que era só eu? Olha essas pessoas antes e depois de mim – Benjamim de Oliveira, De Chocolat, Mingote, Aracy Cortes, Rosa Negra, Ascendina Santos, Dalva Spindola, Nair Farias, Déo Maia, Josephine Baker...”⁵ muita gente!”. E, assim, ele abriu os caminhos para a escavação, ajudando-me a forjar a ferramenta para que eu me apreciasse por meio de pessoas cujos muitos nomes eu desconhecia e que, naquele momento, soavam como bonitos batuques ao meu corpo.

Sim, Seu Otelô! É um mundaréu de gente que a brancura historiográfica teme e, por isso, tenta, de diversas maneiras, fazer-nos acreditar que nossa atuação na cena sempre foi limitada, datada, mínima ou inexistente. Mas sempre tivemos e teremos tecnologias, procedimentos e protocolos invisíveis que orientam a caminhada em coletivo, mesmo quando, aparentemente, a solidão e a individualidade se sobressaem, e isso é repelente às tentativas de apagamento. Sendo assim, nunca saímos de cena, mas sim o oposto: não somente sempre fomos presentes em variadas linguagens artísticas, como também as fizemos florescer, plantando pilares de sentidos múltiplos relacionados às africanidades, a exemplo do samba, “o dono do corpo” (SODRÉ, 1998), cuja interlocução com o teatro de revista do início do século XX proporcionou uma das grafias que compunham a assinatura particular desse gênero no Brasil.

A propósito, o samba, esse pluri-verso mais que di-verso, versado em corpos que continuam sonhando possibilidades, esse multi-composto dinâmico e sagaz que remapeia, reelabora e fricciona um território com dimensões continentais através do seu pulso cognitivo. A feitura sambística, bem como suas pedagogias, é entoada neste texto propositalmente, para defender que ela, especialmente a carioca, não foi apenas tema de personagens para Seu Otelô, mas o seu lema, uma das bases para a construção de um jeito de interpretar, não apenas no teatro de revista, mas também em todas as outras instâncias estéticas em que ele atuou.

5 Informações a respeito dessas pessoas artistas podem ser encontradas na dissertação *Um Ator de Fronteira: A Trajetória do Ator Grande Otelô no Teatro de Revista Brasileiro do Século XX* (2011), além da tese *Casamento de Preto: um estudo a respeito do corpo negro a partir de Josephine Baker e Grande Otelô* (2019), que respalda o encontro entre ele e a artista estadunidense.

Os saberes sambísticos, em conexões semióticas, por um cordão fluido, com outras elaborações afro-bantu-brasileiras, dentre elas as congadas de Minas Gerais – o estado natal de Seu Otelo –, orientaram uma variedade de dispositivos criativos para que ele tivesse a mínima autonomia sobre sua própria jornada como artista negro em períodos nos quais a coreografia cruel da estereotipia estava constantemente em cartaz.

As documentalidades corporais construídas desde a sua primeira infância em Uberlândia (MG), confluentes com a sua relação de pré-adolescente com os cordões e sambas de São Paulo até a sua residência permanente no Rio de Janeiro, a partir de 1935 – que possibilitou imersões radicais nos sambas da capital fluminense –, organizaram, em movimentos assimilativos complexos, um conjunto de habilidades para adaptar-se, criar estratégias ambíguas e, simultaneamente, insubordinar-se durante suas inserções nas famílias tutoras,⁶ em companhias de teatro e nas cenas.

Seu Otelo caminhou de forma controversa entre várias fronteiras, e aquela – entre o que ele desejava ser e o que queriam ou impuseram que ele fosse – promoveu, muitas vezes, a insatisfação e a dificuldade entre o que o seu corpo podia, conseguia ou tinha condições de dizer e o que os momentos de silêncio da sua presença realmente comunicavam. Nesse mesmo sentido, a sua versatilidade em criar tantos meneios, gestos, pausas e inflexões cênicas foi nutrida também pelo constructo íntimo que estabeleceu com as veias do ritmo sincopado do samba, um tipo de assentamento do corpo que precisa se deslocar entre terrenos para coletar seus próprios fragmentos e, sobretudo, viver. Ao mesmo tempo, essa é a sapiência que ocupa cantos e centros, guardando, na entrada da porteira do lugar onde moram, conhecimentos misteriosos que coordenam faculdades interpretativas de artistas como Seu Otelo.

Assim, onde frequentemente certas percepções liam ou leem a seu respeito (inclusive, ele próprio sobre si mesmo) como ator genial, mas pejorativamente “indisciplinado” e “sem regras”, insisto em percebê-lo como o artista que, a partir da aprendizagem sabiamente instável das ruas, criava seus recursos para nuances de interpretação enraizados no improviso, na memória, usando a fuga como uma maneira de insubmissão. Ou melhor, era

6 O artista teve algumas famílias tutoras até atingir a maioridade, dentre elas a família do político Antônio de Queiroz.

a inconformidade às más condições emocionais para criar – imperativas em um esquema perverso. Seu Otelo uma vez pontuou: “Fugir é um caráter meu”,⁷ e, em extensão, considera-se, aqui, que a fuga foi o seu principal mérito para que, pelo menos uma parte dele, se resguardasse no incapturável.

A Companhia Negra de Revistas (1926-1927), a Companhia Jardel Jércolis (1934-1944) e o Cassino da Urca (1933-1946) são alguns pontos de uma rota repleta de volteios, celebrações e densas frustrações. Eles correspondem a apreensões de um gênero teatral e de motrizes de entretenimento, como o *music-hall*, que faz alusão a fatos da realidade e se aquece nos conhecimentos das esquinas. Amalgamando as tecnologias centro-africanas e bantus com códigos, convenções e ensinamentos adquiridos durante o aprender-fazendo nas companhias e a observação profunda em relação aos trabalhos de artistas mais velhos e mais velhas, Seu Otelo criou uma série de tipos cômicos que se aventuravam, muitas vezes, na fronteira com o trágico. Isso porque uma estrutura hegemônica da dramaturgia tentou manipular a sua presença como sendo apenas pertencente à comicidade, mas a vocação insubmissa do samba lhe ensinou a tensionar esse aspecto, organizando pequenas frestas e brechas. Basta ter disponibilidade para revisitar criticamente e paciente-mente os fragmentos de registros documentais, bem como seus entremeios, acerca dos personagens e caricaturas que ele interpretou em espetáculos, shows e aparições.⁸

E, de longe, não quero estabelecer qualquer tipo de demérito em relação às múltiplas escolas do cômico. Seu Otelo, com certeza, me atentaria para isso, visto que a comicidade pode não se inspirar na complexidade emocional das pessoas, mas, certamente, exige um complexo de recursos para convencer uma plateia. Por outro lado, a ação cômica pode ser veículo para a reprodução de estereótipos em relação a corpos como os nossos, mas provooco que o drama, assim como suas subjetividades, não está imune a essa possibilidade.

Diante disso, estudar artistas como Seu Otelo nos ensina quão laboriosa é uma discussão quando respeitamos as condições que divergem do “isto ou aquilo”. Além disso, ele nos convoca a gingar com os limites das definições para, de fato, escrevermos a nossa história cênica com a insurgência coletiva

7 Depoimento do ator ao MIS-RJ em 26 de maio de 1967.

8 Ver o ciclo 5 da tese “Casamento de Preto” e o caso da curiosa aposta com o jornalista Samuel Wainer, em um dos seus shows no Cassino da Urca.

das aparições que vai sincopando entre o discurso colonial da ausência e o fato transversal da presença.

Referências

BRITO, Deise Santos. *Um Ator de Fronteira: A Trajetória do ator Grande Otelo no Teatro de Revista Brasileiro do Século XX*. 2011. 162 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

_____. *Casamento de Preto: um estudo a respeito do corpo negro a partir de Josephine Baker e Grande Otelo*. 2019. 270 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2019.

Livro

SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

Registro de áudio

CICLOS de depoimentos para a posteridade sobre o cinema brasileiro. Entrevistadores: Alex Viany, Alinor Azevedo, Ricardo Cravo Albin. Rio de Janeiro: MIS/RJ, 1967. 1 fita.

Grande Otelo: o homem e o personagem

Tadeu Pereira dos Santos¹

O homem e o personagem são duas expressões que traduzem uma figura inusitada, única, repleta de sutilezas, extrovertida por natureza. Um homem, senhor de si, um observador atento e agudo da essência humana, um talento nato, uma pessoa virtuosa que fez da cultura brasileira uma paisagem, uma trilha pela qual todos passaram, passam e passarão – negros, brancos, indígenas, enfim, o povo brasileiro. Esse é Grande Otelo, esse é Sebastião Prata!

Escrever sobre Grande Othelo em vida é uma coisa altamente positiva. Vivemos num país sem memória. Aproveitemos, então, agora, para render a Othelo todas as homenagens. Câmera sobre ele! (MANGA *in* SERAFIN; FRANCO, 1987, p. 41)

Grande Otelo é a grande marca de um artista negro brasileiro de Minas. Por trás dessa marca-personagem está o homem Sebastião Prata. Sebastião Bernardes de Souza Prata nasceu em 15 de outubro de 1915, na cidade de São Pedro de Uberabinha (atualmente, Uberlândia), no estado de Minas Gerais, Brasil.²

1 Prof. doutor e pós-doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (MG), docente do Departamento de História da Universidade Federal de Rondônia/Campus Rolim de Moura. Vice-coordenador do Centro de Documentação Regional da Zona da Mata Rondoniense e coordenador do Grupo de Pesquisa em Ensino de História, Teoria e Questão-Racial.

2 A respeito da cidade de Uberlândia e Grande Otelo, é interessante mencionar que o relacionamento entre este e a elite local se constituiu de forma tensa, visto que a referida elite, por um jogo de interesses, utilizava a figura do artista, sua fama, seu brilho, para projetar a cidade em detrimento da dignidade do ator. Embora Grande Otelo reconhecesse plenamente as dinâmicas da elite, ele também jogava no sentido de sobrevivência num cenário e clima desfavoráveis; além disso, por ele ser negro e membro da comunidade negra da cidade, seria razoável, em razão do seu prestígio, que a "alta sociedade" desenvolvesse uma postura mais digna perante a referida comunidade, fato que não ocorreu. O espírito dessa ideia pode ser verificado em: SANTOS, Tadeu Pereira dos. *Grande Otelo/Sebastião Prata: caminhos e desafios da memória*. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

O pequeno Otelo, Sebastiãozinho, já em tenra idade, vivia mergulhado na negritude de sua comunidade, com todos os seus traços culturais, tais como religiosidade afro, danças, festas; além disso, frequentava a Igreja do Rosário.

Pelo fato de ter nascido numa família negra e ter sido formado na ancestralidade afro-brasileira, natural se faz que ele tenha sua identidade filiada à sua família e à sua ancestralidade. Portanto, sua identidade se constitui negra (SANTOS, 2016, p. 321).

Sebastiãozinho, como era conhecido entre os seus, vivia na companhia de seus avós, perambulava pelas ruas da cidade e do bairro onde morava, frequentava a igreja, o cinema, a praça. No bairro Tabocas,³ onde residia, frequentava o Bordel da Maria Cobra, local em que aprendeu o maxixe.⁴

[...] Sebastiãozinho, Está dançando Maxixe agora, onde na esquina uma roda de populares o aprecia. E um curioso indaga: Onde você aprendeu a dançar maxixe tão bem assim, Bastiãozinho? E ele: Foi as muié lá do bordel da Maria Cobra que me ensino dança. (Revista Uberlândia Ilustrada, 1956, p. 5)

Além do maxixe, Sebastiãozinho também cantava e fazia algumas apresentações a seu modo. Na frente do Hotel Central, para os hóspedes, ele realizava performances, vendia jornais na Estação de Ferro Mogiana, participou brevemente de um circo e, com isso, foi desenvolvendo seus talentos aos poucos.

De família pobre, tinha um irmão chamado Francisco. Órfão de pai e filho de mãe lavadeira, analfabeta, descendentes de escravizados, Sebastião foi alfabetizado numa escola pública posteriormente, com a ajuda de uma família rica, que lhe ofereceu a oportunidade de frequentar uma escola da elite.

3 É um bairro de Uberlândia, hoje chamado Bom Jesus. Na época de Otelo, era um bairro de operários, negros e pobres. Havia muitos prostíbulos, bordéis, jogatina, com considerável índice de violência. Ver: SANTOS, T. P. dos. *À luz do Moleque Bastião/Grande Otelo: "arranhando" Uberabinha*. 2005. Monografia (Graduação) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

4 Gênero musical fruto de uma mistura de origem europeia, a exemplo da polca e de ritmos africanos, dentre os quais, destacam-se a modinha e o lundu. Cf. "O Maxixe". In: KIEFER, B. *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977. p. 48-56.

Dotado de talento nato, aprendeu teatro, dança, música e, paulatinamente, por meio de sua experiência e vivência no palco, transformou-se num dos atores mais famosos, conhecidos e badalados do Brasil. Para um negro de sua época, isso foi uma façanha, afinal, era um dos poucos negros do cenário artístico brasileiro de então, mantendo-se em atividade durante 60 anos, o que significa dizer que Otelo é um homem, um ator e um artista do século XX que viveu intensamente esse período, sendo reconhecido como um ícone dos anos 1920. Casou-se três vezes e teve cinco filhos. Era praticante da Umbanda, uma religião de matriz africana, e, além disso, era um defensor e divulgador da cultura afro-brasileira e da liberdade do povo negro. Um guerreiro, um homem de luta: esse é Otelo.

[...] ele reconhece que o seu papel na luta pela emancipação do negro e do povo brasileiro é importante. 'É por isso que eu não fujo. Não posso fugir dessa guerra. Enquanto estiver vivo, estarei da mesma forma atuando e lutando com a força do meu pai Xangô Alapim, meu protetor espiritual'. (Jornal Última Hora, 1987, p. 7)

Artista desde o seu nascimento, um gigante negro na atuação. Pequeno em estatura, grandioso em suas representações cênicas. Tinha aos seus pés o país inteiro, sabia fazer piadas, despertar risos e gargalhadas. Desafiava o mundo da interpretação, fazia de qualquer papel considerado pequeno uma grande aclamação. Seu brilho e seu talento em qualquer evento e show de que participava o tornavam sucesso de público e bilheteria. Sua presença, tanto na Companhia Negra do Teatro de Revista como nos grandes shows no Cassino da Urca, era um espetáculo à parte.

Com um brilhante currículo profissional, uma rica experiência no meio artístico e uma genialidade, um talento natural, Sebastião teve acesso a todos os espaços de arte no Brasil, como palcos, teatros, picadeiros, circos, cinemas, televisão, rádio, cassinos, gafieiras e rodas de samba... Ele circulava tanto nos espaços elitizados, dos ricos, quanto nos dos pobres, em morros e favelas. Outras atividades por ele exercidas foram: colunista de jornal, compositor, poeta, funcionário público e diretor de teatro. Era sempre solicitado, requisitado e convidado para entrevistas, debates, e estava sempre presente em manchetes de jornais, revistas, cartazes de cinema, shows e espetáculos.

No palco, possuía uma luz inigualável, um brilho sem igual. No cenário da arte nacional, era como um diamante, sempre primoroso em suas apresentações, em seus espetáculos. É um mito, um emblema, um negro em movimento, um corpo e um jeito único de fazer interpretações. Fez história no cinema, no teatro e na televisão.

Sebastião Prata, o Grande Otelo, foi um ícone, uma estrela. Criador de mais de 120 personagens, fez parte de todos os movimentos do cinema no Brasil, entre os quais as Chanchadas, o Cinema Novo, o Marginal e as Pornochanchadas. O impacto da figura de Grande Otelo transcendeu o cenário artístico nacional, chegando a ser reconhecido internacionalmente e a ter realizado, como ator, trabalhos e produções em países como França, Alemanha e outros. Além disso, vale mencionar seu fantástico encontro com Orson Welles,⁵ um dos cineastas mais célebres da cinematografia internacional, sobre o qual se comenta a respeito do elogio que o famoso cineasta lhe dirige. Isso é, de certa forma, emblemático, significativo, visto que é uma forma de reconhecimento de uma genialidade mútua entre duas personalidades artísticas de grande notoriedade no cenário artístico internacional.

Com todo esse universo de vida, uma vida brilhante, uma brilhante vida, Sebastião, num acontecimento quase “místico”, como se fosse um “milagre”, teve um *insight*, uma ideia incrível e maravilhosa inspirada em seus conhecimentos, formações, conversas e leituras, da qual surgiu o personagem “Grande Otelo”.

Quem é Grande Otelo? Consiste em um personagem complexo, multifacetado, rico em um sentido de uma carga psicológica intensa, densa. Essas características, quando em ato (isto é, agindo, representando), implicam uma reação subjetiva por parte daqueles que estão diante dele. Além disso, na montagem dessa figura, Sebastião valeu-se de todas as suas vivências e experiências com o mundo negro, como representante desse mundo. Ele é um acervo de tradição cultural afro-brasileira, emblematicamente falando, uma identidade cultural do negro.

5 Para uma análise mais acurada da relação entre Grande Otelo e Orson Welles, no Brasil, entre os anos 1930 e 1940, cf. HIRANO, L. F. K. *Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)*. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. p. 1-449.

A partir desse personagem, dessa figura, dessa marca, Sebastião se defronta com todas as mazelas de uma sociedade racista, preconceituosa como a brasileira, consciente, portanto, das implicações sociais que derivam de sua condição de negro, tais como: a injúria racial, o racismo, a discriminação, a segregação, as torturas físicas e psicológicas, as omissões, as indiferenças, as mortes, os assassinatos, as negativas frequentes, as reprovações, as prisões, os esquecimentos e os abandonos.

'Eu não sou um mito, sou um homem'. 'Eu não tenho a cultura que deveria ter por circunstâncias do próprio país em que nasci'. 'E cultura é muito importante para um ator'. 'Eu só não fui discriminado pela minha maneira de olhar, de dizer sim ou não'. 'Eu nasci zangado'. 'Eu existo, modéstia à parte'. 'Eu sou um personagem de Malba Tahan que ficou numa cela por longo tempo e exercitou tanto a visão que acabou achando alfinetes no escuro'. 'Tudo não passa de um longo exercício'. 'Comigo foi a mesma coisa'. 'Eu entrei na Selva e tive de sobreviver. Para isso usei todos os truques, os bons e os maus'. 'Eu fui o maior cachaceiro que este país já teve'. 'Eu só não consigo largar o cigarro'. 'Eu prefiro morrer do que ficar velho e esclerosado, sem ter mais nada para dar ao mundo'. 'Eu sou o jumento que, velho e experiente, aconselha as pessoas. Pudessem eu dizer o que sinto e diria que ainda tenho esperanças'. 'Eu, negro, pequeno, feio e sensível, não podia pensar muito aquém de seus limites. E ainda insisto em pensar.' 'Eu só consigo trabalhar entre pessoas que se comunicam'. 'Eu, pra chegar ao ponto em que cheguei, tive de dizer muito 'sim senhor', tive de me agachar muito, só não me agachei demais pra não aparecer o bumbum'. (Revista Manchete, 1983, p. 55)

Grande Otelô ora driblava o racismo, ora era vítima dele, superando o preconceito, tirando de letra possíveis situações preconceituosas e, muitas vezes, "engolindo sapos". Diante de tudo isso, Sebastião se impôs como um gigante, um baluarte da grande arte, um ator negro iluminado com as luzes dos holofotes que refletiam seu talento, sua genialidade.

Símbolo de brasilidade. É parte da memória, da arte e da cultura nacional. É um ator inconfundível, lembrado e citado por todos: público, indústria cultural e crítica de arte.

O poder criador de Othello transformou-o num verdadeiro mito, mesmo considerando-se apenas a dimensão do seu humorismo. Othello resume, em suas

performances, o que há de mais valioso e permanente na história do nosso teatro, cinema, tevê e show: É o símbolo maior do gênio negro brasileiro. (NASCIMENTO, 1987, p. 21)

Este é o homem: pequeno, negro, feio, pobre, mas grande, negro, belo, rico, sábio... um gênio, de um carisma natural, espontâneo, cativante, de modo que quem o vê se encanta. Otelo é mágico, feiticeiro, apaixonante... um homem de uma vida sem igual, um ser único que deixou um legado para a posteridade. Sua voz, seu jeito, seu espírito e seu magnetismo permanecem.

Referências

- O TRISTE sonho de Otelo. *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, 27 out. 1987. Acervo Funarte/Pasta Grande Otelo.
- NASCIMENTO, A. Depoimento. In: SERAFIN, M.; FRANCO, M. (org.). *Grande Otelo em preto e branco*. Rio de Janeiro: Editora Ultra-Set, 1987.
- HIRANO, L. F. K. *Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)*. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- KIEFER, B. *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977.
- MANGA, C. Depoimento. In: SERAFIN, M.; FRANCO, M. (org.). *Grande Otelo em preto e branco*. Rio de Janeiro: Editora Ultra-Set, 1987.
- PRATA, S. B. S. Entrevista. *Revista Manchete*, s.l., 1983.
- REVISTA UBERLÂNDIA ILUSTRADA. Uberlândia, n. 75, 1956.
- SANTOS, T. P. dos. *À luz do Moleque Bastião/Grande Otelo: "arranhando" Uberabinha*. 2005. Monografia (Graduação) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

_____. *Grande Otelo/Sebastião Prata*: caminhos e desafios da memória. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

_____. *Entre Grande Otelo e Sebastião*: tramas, representações e memórias. 2016. 597 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

ATIVIDADES

FORMATIVAS

E ATRAÇÕES

ABERTURA

Tizumba canta pra Grande Otelo

05/06/25 (19h)

Cine Humberto Mauro
por Maurício Tizumba

Para mim, é uma honra fazer parte desta homenagem ao grande Sebastião Prata, o eterno Grande Otelo, que sempre me inspirou – não só a mim, mas a tantos artistas pretos deste Brasil. Sinto que me identifico profundamente com ele, nesse jeito Macunaíma de ser.

Como ator, já representei Grande Otelo em vários trabalhos. Destaco *Grande Otelo*, *Êta Moleque Bamba!* e *Hollywood Bananas*. E, quanto mais estudava sua vida, mais percebia que o “pretinho” de Uberlândia tinha talento de sobra para o mundo das artes cênicas.

Tive a felicidade de conviver com ele em seu último ano de vida – uma experiência de valor imenso. Em apenas um ano, aprendi sobre arte lições que nem imaginava, e que me fortaleceram para a caminhada que sigo até hoje.

Ele trabalhou no circo. Eu também. Ele era mineiro. Eu também. Ele era moçambiqueiro. Eu também.

Falar sobre ele é sempre emocionante – esse grande homem, artista incomparável que foi Grande Otelo. Incomparável. Único e eterno.

Minha apresentação dialogará com a força cênica e a musicalidade que marcaram sua trajetória. O tambor, nosso instrumento ancestral, ecoará a resistência e a ginga que ele carregava no corpo e na voz. Quero celebrar sua capacidade de transformar o simples em sublime, o cotidiano em espetáculo, mesclando humor e profundidade.

Otelo abriu caminhos, enfrentou barreiras e mostrou que a arte preta é potência pura. Ele nos ensinou a contar nossas histórias com verdade e brilho. Estar aqui é honrar esse legado e afirmar, com meu jeito mineiro e com toda a batida da alma: Grande Otelo vive! E seguirá vivo em cada história, em cada caso que contamos dele, sobre televisão, teatro, música e dança, em cada ritmo que tocamos.

Foto | Tamas Bodolay



CURSO

Corpo, atuação e presença

Ministrante: Dra. Deise de Brito

25/06/25 (9h-13h)

Cine Humberto Mauro

Jardim Interno do Palácio das Artes

Carga horária: 4h/a

26/06/25 (18h-22h)

Teatro João Ceschiatti

Carga horária: 4h/a

Curso oferecido exclusivamente aos alunos do Cefart-MG

A oficina é um encontro que aborda a preparação da presença para a atuação cênica a partir das relações entre corpo, ancestralidade, memória e arquivo. A ideia é que, partindo da zona do quadril e do trabalho de observação de algumas performances do ator Grande Otelo (1915-1993), sejam criadas coletivamente percepções e proporcionadas experimentações sobre como ocupamos o corpo na cena – poderoso território de registro e documentação. O que as dobras do corpo nos dizem? Como performamos nossas memórias a partir do quadril? Como contemplar um ocupar-se de si cênico que também tenha um sentido responsável com o coletivo? Os exercícios da proposição serão baseados nos pontos-fundamento – deslocamento, invólucro, desobediência e ocupação – da tese *Casamento de Preto: um estudo do corpo negro a partir de Josephine Baker e Grande Otelo* (2019) e nas experiências da docente com algumas danças de quadril.

CURSO

Grande Otelo ator-autor:

interseccionalidade e pistas para um cinema negro

Ministrante: Luis Felipe Kojima Hirano

13/06/25 (15h-17h)

Cine Humberto Mauro

Carga horária: 2h/a

Nesta oficina, busco discutir a trajetória de Grande Otelo a partir de duas perspectivas. Em um primeiro momento, pretende-se abordar a intersecção entre raça/cor, classe e gênero, pensando como os papéis por ele interpretados performavam “imagens de controle” de um negro malandro, infantilizado e representante das classes populares. Em um segundo momento, discute-se como Grande Otelo procurou dar maior complexidade aos seus personagens e, em alguns casos, participou como coautor de filmes e cenas, deixando pistas para a formação de um cinema negro no Brasil.

CURSO

RASGOS NA IMAGEM:

Uma pequena história do cinema

brasileiro à luz do ator e da atriz negros

Ministrante: Fabio Rodrigues Filho

25/06/25 (19h-22h)

Cine Humberto Mauro

Carga horária: 3h/a

Esta oficina propõe um método em construção que busca desenvolver uma ferramenta capaz de promover justiça ao ator e à atriz negros no cinema brasileiro. Como compor uma história do cinema à luz do ator e da atriz negros? O que isso implicaria na análise das obras e no pensamento a respeito daquilo que chamamos de cinema nacional? Como tentar ver e pensar sobre a agência escondida, os exercícios de resistência ou mesmo as contraestratégias de introdução ou subversão de significados dos atores negros ao longo do tempo? Propomos a noção de rasgo a fim de pensarmos a respeito desse tensionamento de abertura no tecido narrativo, interrupção – por vezes, mínima – que dá a ver uma luta histórica em torno das imagens: rasgar o “fazer um papel de”. Discutiremos tal noção, *rasgos na imagem*, preservando seu inacabamento conceitual, empregando uma rastreabilidade dos usos do termo e o caminho de formulação que temos trilhado. Com especial atenção a Grande Otelo, também faremos um diálogo com outros atores e atrizes negros. Ao longo da oficina, pensaremos, conjuntamente, sobre dilemas e caminhos da e para a pesquisa histórica, sobre a remontagem de arquivos como método e forma de justiça, bem como sobre a própria noção de arquivo e memória. O encontro será permeado por visionamento de trechos de filmes, leituras conjuntas, questões geradoras e a lida com alguns arquivos, a fim de adentrar na exposição e reflexão dos limites e potencialidades desta proposição.

SESSÕES COMENTADAS E MESA-REDONDA

05/06 QUI - Fabio Rodrigues Filho

20h30

Sebastião Prata, ou bem dizendo, Grande Otelo
(Murillo Salles e Ronaldo Foster, Brasil, 1971) | Livre | 11 min.

Também somos irmãos

(José Carlos Burle, Brasil, 1949) | DCP | 12 anos | 1h25

Sessão comentada por Fabio Rodrigues Filho, curador da mostra

06/06 SEX - Leda Maria Martins

18h

Assalto ao Trem Pagador
(Roberto Farias, Brasil, 1962) | DCP | 14 anos | 1h42

Sessão comentada por Leda Maria Martins e
mediação de Fabio Rodrigues Filho

11/06 QUA - Tatiana Carvalho Costa

20h

Sebastião Prata, ou bem dizendo, Grande Otelo
(Murillo Salles e Ronaldo Foster, Brasil, 1970) | Livre | 11 min.

Troca de Cabeça

(Sérgio Machado, Brasil, 1993) | 12 anos | 25 min.

Viola chinesa - meu encontro com o cinema brasileiro

(Julio Bressane, Brasil, 1977) | Livre | 8 min.

Sessão comentada por Tatiana Carvalho Costa e Fabio Rodrigues Filho

12/06 QUI - Luis Felipe Kojima Hirano

19h

Rio, Zona Norte

(Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1957) | DCP | 14 anos | 1h30

Sessão comentada por Luis Felipe Kojima Hirano, autor do livro
Grande Otelo: um Intérprete do Cinema e do Racismo no Brasil

18/06 QUA - Diego Souza

19h

O Barão Otelo no Barato dos Bilhões

(Miguel Borges, Brasil, 1971) | 16mm | 14 anos | 1h59

Sessão comentada pelo crítico e pesquisador Diego Souza

20/06 SEX - Ewerton Belico

19h30

Amei um Bicheiro

(Jorge Ilei e Paulo Wanderley, Brasil, 1952) | 35mm | 12 anos | 1h20

Sessão comentada por Ewerton Belico, crítico, curador e pesquisador

24/06 TER - Mesa Atores e Atrizes Negros

20h

MESA ATORES E ATRIZES NEGROS:

Uma luta histórica em torno da imagem

Com Amora Tito, David Maurity, Gabriel Afonso, Meibe Rodrigues e Rainy Martins | Mediação: Altemar Monteiro

26/06 QUI - Ricardo Aleixo

18h30

Exu-piá: coração de Macunaima

(Paulo Verissimo, Brasil, 1984) | 16 anos | 2h15

Após a sessão, estudo de caso “Macunaima e Exu-piá” - com Ricardo Aleixo e Fabio Rodrigues Filho

28/06 SÁB - Kariny Martins

16h

Matar ou Correr

(Carlos Manga, Brasil, 1954) | Livre | 1h40 | Exibição em 35 mm

Sessão comentada por Kariny Martins, curadora e pesquisadora

ENCERRAMENTO

Grupo de Choro do Cefart

29/06 DOM (20h15)

Grupo de Choro do Cefart toca Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga, Joaquim A. Callado, Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo e muito mais.

Coordenado pelo professor Márcio Barbeira, o grupo apresenta uma roda de choro, que é uma prática musical coletiva dedicada ao repertório dessa expressão da música popular urbana instrumental. O repertório coloca em evidência a linguagem deste gênero musical genuinamente brasileiro. Neste evento do Cine Humberto Mauro, 17 músicos participarão, com uma formação composta por instrumentos como cavaquinhos, violinos, bandolim, flautas transversais, saxofone, clarineta, percussão e violões de sete cordas. No repertório: *Gaúcho (o Corta Jaca)*, de Chiquinha Gonzaga; *Carinhoso*, de João de Barro e Pixinguinha; *Benzinho*, de Jacob do Bandolim; *Flor amorosa*, de Catulo da Paixão Cearense e Joaquim A. Callado; *Rosa*, de Pixinguinha; *Vibrações*, de Jacob do Bandolim, e *Pedacinho do céu*, de Waldir Azevedo.

Integrantes: Ágata Bernardes, Ândrea Maria Amaral Antonini, Eduardo Gonçalves Marques, Eduardo Soares de Carvalho, Estevão de Castro Jung, Fernanda Sophia de Freitas Braz, Houssam Zahreddine, José Alberto Fernandes Desiderio, Julia Dinardi Alves Pinto, Leonardo Neres Basílio, Leticia Gabriela Vieira Soares, Lucas Aeraf, Luiza Monteiro, Maria Bernadete Figueiredo Affonso, Rafael Francisco Espinola Desiderio, Vinicius de Castro Jung.

PROGRAMAÇÃO

PROGRAMAÇÃO

DE 05 A 29 DE JUNHO

Cine Humberto Mauro

Palácio das Artes

Belo Horizonte /MG

www.cinehumbertomauromais.com

05/06 QUI

17h O Garoto (Charles Chaplin, EUA, 1921) | Livre | 53 min.

| Exibição com recursos de acessibilidade (audiodescrição e legendas em português).

19h ABERTURA | Apresentação da mostra e performance inédita de Maurício Tizumba.

20h30 Sebastião Prata, ou bem dizendo, Grande Otelo (Murillo Salles e Ronaldo Foster, Brasil, 1971) | Livre | 11 min.

Também somos irmãos (José Carlos Burle, Brasil, 1949) | DCP | 12 anos | 1h25 |
Sessão comentada por Fabio Rodrigues Filho, curador da mostra.

06/06 SEX

14h É de Chuá! (Victor Lima, Brasil, 1958) | 12 anos | 1h40

16h E o Bicho Não Deu (J. B. Tanko, Brasil, 1958) | 12 anos | 1h33

18h Assalto ao Trem Pagador (Roberto Farias, Brasil, 1962) | DCP | 14 anos | 1h42 | **Sessão comentada por Leda Maria Martins, com mediação de Fabio Rodrigues Filho.**

07/06 SÁB

14h ESPECIAL LORENZATO: Amadeo Lorenzato (Paulo Laender, Brasil, 1985) | Livre | 35 min.

15h Brilhos Negros do Samba - Cariocas, os músicos da cidade (Ariel de Bigault, França, 1987) | Livre | 58 min.

16h15 Carnaval Atlântida (José Carlos Burle, Brasil, 1952) | DCP | 10 anos | 1h32

18h15 A Família do Barulho (Julio Bressane, Brasil, 1970) | DCP | 14 anos | 1h15

20h O Rei do Baralho (Julio Bressane, Brasil, 1973) | DCP | 16 anos | 1h21

08/06 DOM

18h Macunaima (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969) | 12 anos | 1h50

20h Exu-piá: coração de Macunaima (Paulo Veríssimo, Brasil, 1984) | 16 anos | 2h15

10/06 TER

16h Tudo é Brasil (Rogério Sganzerla, Brasil, 1997) | Livre | 1h22

18h Nem Tudo é Verdade (Rogério Sganzerla, Brasil, 1986) | 12 anos | 1h35

20h Abolição (Zózimo Bulbul, Brasil, 1988) | 14 anos | 2h33

11/06 QUA

16h Tudo que é apertado rasga (Fabio Rodrigues Filho, Brasil, 2019) | DCP | 10 anos | 28 min.

Brilhos Negros do Samba, Zezé Motta, mulher feiticeira (Ariel de Bigault, França, 1987) | Livre | 58 min.

18h Não vim no mundo pra ser pedra (Fabio Rodrigues Filho, Brasil, 2021) | 12 anos | 26 min.

Othelo, o Grande (Lucas H. Rossi dos Santos, Brasil, 2023) | 12 anos | 1h22

20h Sebastião Prata, ou bem dizendo, Grande Otelo (Murillo Salles e Ronaldo Foster, Brasil, 1971) | Livre | 11 min.

Troca de Cabeça (Sérgio Machado, Brasil, 1993) | 12 anos | 25 min.

Viola chinesa - meu encontro com o cinema brasileiro (Julio Bressane, Brasil, 1977) | Livre | 8 min.
| Sessão comentada por Tatiana Carvalho Costa e Fabio Rodrigues Filho.

12/06 QUI

15h A Dupla do Barulho (Carlos Manga, Brasil, 1953) | 14 anos | 1h35

17h Um Candango na Belacap (Roberto Farias, Brasil, 1961) | Livre | 1h42

19h Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1957) | DCP | 14 anos | 1h30 | **Sessão comentada por Luis Felipe Kojima Hirano, autor do livro “Grande Otelo: um Intérprete do Cinema e do Racismo no Brasil”.**

13/06 SEX

15h-17h CURSO: GRANDE OTELO ATOR-AUTOR
Interseccionalidade e pistas para um cinema negro, ministrado por Luis Felipe Kojima Hirano | **Curso sem inscrição prévia, com certificado de participação.**

17h30 O Homem do Pau-Brasil (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1981) | DCP | 18 anos | 1h52

20h Lúcio Flávio, o passageiro da agonia (Hector Babenco, Brasil, 1976) | DCP | 16 anos | 2h05

SESSÃO DA MEIA-NOITE |

Fitzcarraldo (Werner Herzog, Alemanha - Peru, 1982) | 14 anos | 2h38 | Retirada gratuita dos ingressos exclusivamente pelo site da Eventim a partir das 12h de sexta (13/6).

14/06 SÁB

15h Brilhos Negros do Samba, Gilberto Gil, serena paixão (Ariel de Bigault, França, 1987) | Livre | 58 min.

16h30 Brilhos Negros do Samba - Cariocas, os músicos da cidade (Ariel de Bigault, França, 1987) | Livre | 58 min.

Brilhos Negros do Samba, Paulo Moura (Ariel de Bigault, França, 1987) | Livre | 56 min.

19h Também Somos Irmãos (José Carlos Burle, Brasil, 1949) | DCP | 12 anos | 1h25

15/06 DOM

18h O Rei do Baralho (Julio Bressane, Brasil, 1973) | DCP | 16 anos | 1h21

20h Jubiabá (Nelson Pereira dos Santos, Brasil-França, 1986) | DCP | 16 anos | 1h40

17/06 TER

16h Os Três Vagabundos (José Carlos Burle, Brasil, 1952) | 12 anos | 1h22

18h E o Bicho Não Deu (J. B. Tanko, Brasil, 1958) | 12 anos | 1h33

~~**20h ESPECIAL MINASPLAY!**
Manotauros - Uma História de Raça (Thalison Marques, Brasil - MG, 2019) | 12 anos | 35 min.~~

18/06 QUA

15h Os Cosmonautas (Victor Lima, Brasil, 1962) | Livre | 1h30

17h É de Chuá! (Victor Lima, Brasil, 1958) | 12 anos | 1h40

19h O Barão Otelo no Barato dos Bilhões (Miguel Borges, Brasil, 1971) | 16mm | 14 anos | 1h59
| Sessão comentada pelo crítico e pesquisador Diego Souza.

19/06 QUI

14h30 Brilhos Negros do Samba, Gilberto Gil, serena paixão (Ariel de Bigault, França, 1987) | Livre | 58 min.

16h Assalto ao Trem Pagador (Roberto Farias, Brasil, 1962) | DCP | 14 anos | 1h42

18h Carnaval Atlântida (José Carlos Burle, Brasil, 1952) | DCP | 10 anos | 1h32

20h O Homem do Pau-Brasil (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1981) | DCP | 18 anos | 1h52

20/06 SEX

15h Ladrões de cinema (Fernando Coni Campos, Brasil, 1977) | DCP | 14 anos | 2h07

17h30 Jubiabá (Nelson Pereira dos Santos, Brasil-França, 1986) | DCP | 16 anos | 1h40

19h30 Amei um Bicheiro (Jorge Ileli e Paulo Wanderley, Brasil, 1952) | 35mm | 12 anos | 1h20
| **Sessão comentada por Ewerton Belico, crítico, curador e pesquisador.**

21/06 SÁB

16h Othelo, o Grande (Lucas H. Rossi dos Santos, Brasil, 2023) | 12 anos | 1h22

18h Nem Tudo é Verdade (Rogério Sganzerla, Brasil, 1986) | 12 anos | 1h35

20h Tudo é Brasil (Rogério Sganzerla, Brasil, 1997) | Livre | 1h22

22/06 DOM

18h Viola chinesa - meu encontro com o cinema brasileiro (Julio Bressane, Brasil, 1977) | Livre | 8 min.

A Família do Barulho (Julio Bressane, Brasil, 1970) | DCP | 14 anos | 1h15

20h Matar ou Correr (Carlos Manga, Brasil, 1954) | 35mm | 12 anos | 1h40

24/06 TER

16h **Tudo que é apertado rasga**

(Fabio Rodrigues Filho, Brasil, 2019) | 10 anos | 28 min.

Brilhos Negros do Samba, Zezé Motta, mulher feiticeira

(Ariel de Bigault, França, 1987) | Livre | 58 min.

18h **A Força de Xangô** (Iberê Cavalcanti, Brasil, 1978) | 14 anos | 1h40

20h **MESA ATORES E ATRIZES**

NEGROS: Uma luta histórica em torno da imagem, com Amora Tito, Gabriel Afonso, David Maurity, Meibe Rodrigues e Rainy Martins | Mediação: Altemar Monteiro

25/06 QUA

15h **Um Candango na Belacap**

(Roberto Farias, Brasil, 1961) | Livre | 1h42

17h **Amei um Bicheiro** (Jorge Ileli e Paulo Wanderley, Brasil, 1952) | 35mm | 12 anos | 1h20

19h-22h **CURSO: RASGOS NA**

IMAGEM - Uma pequena história do cinema brasileiro à luz do ator e da atriz negra, ministrado por Fabio Rodrigues Filho, curador da mostra | **Curso sem inscrição prévia, com certificado de participação.**

26/06 QUI

16h **Não vim no mundo pra ser pedra** (Fabio Rodrigues Filho, Brasil, 2021) | 12 anos | 26 min.

Macunaima (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969) | 12 anos | 1h50

18h30 **Exu-piá: coração de Macunaima** (Paulo Verissimo, Brasil, 1984) | 16 anos | 2h15 | **Após a sessão, estudo de caso “Macunaima e Exu-piá”, com Ricardo Aleixo e Fabio Rodrigues Filho.**

27/06 SEX

15h Brilhos Negros do Samba, Paulo Moura, (Ariel de Bigault, França, 1987) | Livre | 56 min.

17h O Barão Otelo no Barato dos Bilhões (Miguel Borges, Brasil, 1971) | 16mm | 14 anos | 1h59

19h30 Lúcio Flávio, o passageiro da agonia (Hector Babenco, Brasil, 1976) | DCP | 16 anos | 2h05

28/06 SÁB

14h Os Cosmonautas (Victor Lima, Brasil, 1962) | Livre | 1h30

16h Matar ou Correr (Carlos Manga, Brasil, 1954) | 35mm | 12 anos | 1h40 | **Sessão comentada por Kariny Martins, curadora e pesquisadora.**

18h30 Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1957) | DCP | 14 anos | 1h30

29/06 DOM

18h Ladrões de Cinema (Fernando Coni Campos, Brasil, 1977) | 14 anos | 2h07 | **Sessão ao ar livre no Jardim Interno do Palácio das Artes.**

20h15 ENCERRAMENTO | Grupo de Choro do Cefart toca Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga, Joaquim A. Callado, Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo e muito mais.

MINIBIOS



Altemar Di Monteiro

Professor na Graduação em Teatro da UFMG e professor colaborador do PPG Artes Cênicas da UFOP. Pesquisador, dramaturgo, encenador, diretor cofundador do Nóis de Teatro, grupo atuante há 23 anos na periferia de Fortaleza/CE. Doutor e mestre em Artes, especialista em Arte-educação, licenciado e tecnólogo em Teatro. Líder do Grupo de Pesquisa “Negruras – Performatividades (poéticas e pedagógicas) negras e periféricas”. Dramaturgo de “Todo Camburão Tem Um Pouco de Navio Negroiro”, “Ainda Vivas”, “Desterro”, “Fazer festa com o perigo”, entre outras peças. Trabalha nas áreas de Teatros Negros, Teatros de Rua, Pedagogias da Cena, Corporalidades e seus atravessamentos periféricos e raciais. Autor do livro *Caminhares Periféricos* (Editora Piseagrama, Belo Horizonte, 2018).



Amora Tito

É atriz, dramaturga e diretora. Integrante da Breve Cia. Formada pelo CEFART e graduada em Licenciatura em Teatro pela UFMG. Foi residente no Lab Cultural 2022 - BDMG Cultural. Alguns dos seus trabalhos mais recentes são: “ABismo” (Breve Cia), “Manga, mosquitos e outras desapareições” (Cia Luna Lunera), “Fazer festa com o perigo” (Plataforma Beijo) e o filme *Depois do fim*. Recebeu o XV Prêmio Zumbi de Cultura (2024) na categoria Literatura.

Foto | Talissa Andrade



David Maurity

Ator, dramaturgo, diretor e cofundador da Companhia de Teatro Toda Deseo (BH/MG); mestre em Literaturas Modernas e Contemporâneas pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e Bacharel em Estudos Literários - Universidade Federal de Minas Gerais.



Deise de Brito

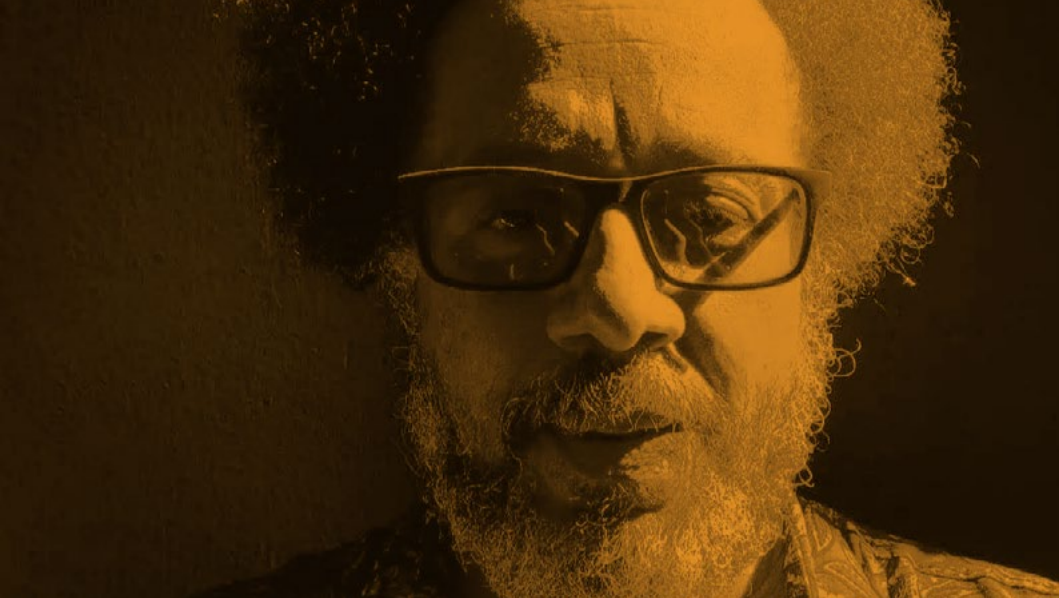
Nordestina, de Salvador. Nômade. Artista do corpo, crítica cultural, namora quadril, educadora e ocupa-se de si ao escrever. Licenciada em Teatro (UFBA). Formada pela Escola de Dança (FUNCEB). Especialista em História, Sociedade e Cultura (PUC-SP). Mestra em Artes (USP) e doutora em Artes (UNESP). Cava cruzas entre corpo, ancestralidade, memória, cena e arquivo nas negritudes da América do Sul, Caribe e do Norte. Matrigestora do site Arquivos de Okan e docente colaboradora na Escola Superior de Artes Célia Helena (SP).

Foto | Kleber Lopes



Diego Silva Souza

Jornalista (UFMG), pesquisador, crítico e curador de cinema. Como crítico, possui colaborações especiais com a Zagaia, Cine Humberto Mauro e Cine Festivais, além de integrar o Coletivo Zanza, onde produziu a *Revista Zanza*. Participou da curadoria de mostras e festivais como o Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, CineCipó, Curtametralha, Cinema de Brinquedo e outros. Também atuou no Talent Press Rio 2021 e no Jûri Jovem na Mostra de Cinema de Tiradentes.



Ewerton Belico

Roteirista, diretor, curador e educador. É um dos curadores do *forumdoc.bh* - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Codirigiu e correteirizou *Baixo Centro*, vencedor da XXI Mostra de Tiradentes. Apresentou a primeira temporada do podcast *Versões do Tempo*, comissionado pelo Itaú Cultural, e correalizou os curtas *Limites do diáfano* (2024), *Tenta louvar o mundo mutilado* (2024), *Retrato em branco e preto* (2023), *Meu barco é veleiro* (2024) e *Muiraquitã* (2024), comissionados pelo IMS. Foi um dos curadores da Retrospectiva Geraldo Sarno, no CCBB, da mostra Léa Garcia 90 anos, também no CCBB, e da mostra *Periferia é periferia*, para a Spcine Play. Foi correteirista de *Terra Gasta*, de João Dumans, e *Justino*, de José Eduardo Belmonte, ambos em produção.



Fabio Rodrigues Filho

Atua em curadorias, montagem e crítica de cinema. Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais, é também mestre pela UFMG. Baiano, graduou-se na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Atualmente, está na coordenação do Cinema do Dragão, em Fortaleza/CE. Compôs comissões de seleção de festivais e mostras, como CachoeiraDoc, FestCurtasBH, Goiânia Mostra Curtas, Festival Internacional do Audiovisual Negro, entre outros. Realizou os filmes *Tudo que é apertado rasga* (2019) e *Não vim no mundo pra ser pedra* (2022). É membro do grupo Poéticas da Experiência. Como cineclubista, foi coordenador do Cineclubes Mário Gusmão e participou de diversas iniciativas de exibição/difusão. Atua também como cartazista de filmes.

Foto | Jorge Silvestre



Gabriel Afonso

Graduado em Cinema e Audiovisual (UNA) e em RTV (Newton Paiva). Trabalha como ator desde 2009, com personagens de destaque nas séries televisivas *Hit Parade*, *Cientistas Brasileiros Entre os Melhores*, *Um Morro do Barulho*, e as ainda inéditas *Azul Celeste*, *Muito Além do Play* e *1986*. No cinema, atua também como ator, produtor, roteirista, diretor e preparador de elenco.



Kariny Martins

Curadora, pesquisadora e roteirista. Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná e doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Integra a comissão de curadoria dos festivais Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba, Griot – Festival Contemporâneo de Cinema Negro, e faz parte da direção artística do FIANB – Festival Internacional do Audiovisual Negro do Brasil. Participa de mostras e festivais como júri, mediadora e palestrante, colaborando em festivais como DOCSP, Festival de Gramado, MIMB, FestCurtasBH, Cabiria, Rio2c, entre outros. É autora do livro *Ficção especulativa no Cinema Negro Brasileiro – a estética Afrofuturista em curtas-metragens* (A Quadro Edições, 2023) e integrou a primeira turma de Desenho de Audiência do Berlinale/Rio Talents (2024).



Layla Braz

Atua como produtora, produtora executiva e curadora de mostras e festivais de cinema. É diretora artística e coordenadora geral da Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte. Coordenadora e produtora executiva da Mostra de Cinema Árabe Feminino (2019/ 2021/ 2023). Produtora das retrospectivas dos diretores Med Hondo (2021) e Ousmane Sembène (2023). Coordenadora e produtora das mostras Cinema e Narrativas da Diáspora Negra e Mulheres Negras e o Cinema - conhecer o presente e inventar o futuro (2023). Em seus trabalhos, fomenta a construção de um olhar que tenha como urgência trazer para o primeiro plano as narrativas e os corpos historicamente alijados, com atenção especial ao trabalho de pessoas negras.



Leda Maria Martins

Nasceu no Rio de Janeiro e vive em Belo Horizonte. É poeta, ensaísta, dramaturga, professora. É doutora em Letras/Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em Artes pela Indiana University e formada em Letras pela UFMG. Possui pós-doutorados em Performance Studies pela New York University e em Performance e Rito pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Leda é também Rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário no Jatobá, em Belo Horizonte. Em seu pensamento e proposições teóricas, cruzam-se epistemologias e cosmovisões de várias matrizes cognitivas, como as derivadas dos saberes africanos transcriados nas Américas. Sua obra já foi tema dos simpósios *Spiraling Time: Intermedial Conversations in Latin American Arts* (Universidade da Califórnia, Berkeley, 2013) e *Leda Maria Martins: Pensamentos e poéticas* (Universidade de Brasília/Universidade Federal da Bahia, 2021). Entre os livros de sua autoria estão *O moderno teatro de Gorpo-Santo* (Ed. UFMG, 1991), *A cena em sombras* (Perspectiva, 1995) e *Afrografias da memória* (Perspectiva, 1995).



Luis Felipe Kojima Hirano

Professor adjunto de Antropologia na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás e Pesquisador Nível 2 do CNPq. É bacharel em Ciências Sociais e doutor em Antropologia Social pela USP. Foi FAS Fellow da Universidade de Harvard e Pesquisador Visitante do Sensolab na Pontifícia Universidade Javeriana (Colômbia). Ganhou prêmio ABEU na categoria de Ciências Sociais pelo seu livro *Grande Otelo: intérprete do cinema e do racismo no Brasil* (2019). Membro do Comitê de Antropologia Visual e presidente do Prêmio Pierre Verger da ABA. Seus temas de interesse são Antropologia Visual e Antropologia da Percepção em diálogo com saúde mental, corpo e marcadores sociais da diferença.



Meibe Rodrigues

Natural de Belo Horizonte, formada em Comunicação Social com habilitação em Relações Públicas, especialização em Educação Musical pela UFMG. Atriz, diretora e preparadora de elenco, começou sua trajetória artística atuando no teatro. Em seguida, o audiovisual ampliou suas possibilidades de atuação e direção com o curta-metragem *Nunca Pensei que Seria Assim* (melhor curta-metragem no 25º Fest-CurtasBH 2023, melhor curta no Festival FALASÃOCHICO 2023, melhor interpretação na 6ª MOSTRA LUGAR DE MULHER É NO CINEMA 2023, além de várias participações em festivais e mostras de cinema).



Rainy Campos

Artista-criadora-docente-pesquisadora. Transita por diversas possibilidades de expressões do corpo, da música, do teatro, da dança. É mestra em Artes da Cena pela UNESP e graduada em Teatro pela UFMG. Integra a Cia. Bando, o Bloco Magnólia, o movimento segundaPRETA e faz parte do projeto Moustache Queens. Desenvolve suas pesquisas artísticas cênicas e musicais a partir de uma perspectiva afrorreferenciada.



Ricardo Aleixo

Poeta-artista, músico, compositor e pesquisador de Literatura, outras artes e mídias, recebeu, em 2021, da UFMG, o título de Notório Saber em Letras, equivalente ao grau de doutor. Integrou a comissão curatorial da primeira edição do FAN/Festival Internacional de Arte Negra de Belo Horizonte, em 1995, e foi curador das mostras Palavras a olhos vendo e Sebastião Nunes – 30 anos de *estética da provocação*, ambas ligadas à programação da Bienal Internacional de Poesia de Belo Horizonte, em 1998, na qual também atuou como integrante da comissão curadora. É autor de 22 livros, entre eles, *Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite – Memórias* (Todavia, 2022), em que conta a sua história de artista e escritor. Em 2024, a editora Libros Del Pez Espiral, de Santiago do Chile, publicou *Encrucijada*, sua primeira antologia poética editada fora do Brasil. Para o ano em curso, uma tradução do livro *Trívio*, de 2001, será publicada em Buenos Aires, Argentina, pela Editorial Vox Lux. Participou da Ocupação Leda Maria Martins, no Itaú Cultural, em São Paulo, com o poema-estandarte *Cortejo*, e da mostra Dial-A-Poem, que acompanha a exposição Sit in my face and smile, de John Giorno, na coleção moraes-barbosa, também em São Paulo, com quatro poemas gravados. É professor visitante do Instituto de Letras da UFBA e pesquisador visitante do Departamento de Performance Studies da NYU/New York University.

Foto | Natália Alves



Tadeu Pereira dos Santos

Doutor e pós-doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (MG) e docente do departamento de História da Universidade Federal de Rondônia/Campus Rolim de Moura. Vice-coordenador do Centro de Documentação Regional da Zona da Mata Rondoniense e coordenador do Grupo de Pesquisa em Ensino de História, Teoria e Questão-Racial.



Tatiana Carvalho Costa

Professora e curadora em Cinema e Audiovisual. Doutoranda no PPGCom/UFMG. Presidenta da APAN – Associação de Profissionais do Audiovisual Negro – e integrante do FICINE – Fórum Itinerante de Cinema Negro. Titular do Conselho Superior de Cinema/MinC como representante da Sociedade Civil. Docente no Centro Universitário UNA (BH/MG). Desde 2012, colabora em mostras e festivais de cinema em curadoria ou júri. Diretora artística do FIANB – Festival Internacional do Audiovisual Negro do Brasil. É coautora dos livros *Olhares Contemporâneos* (2011), *Mulheres Comunicam: Mediações, Sociedade e Feminismos* (Ed. Letramento, 2016), *Cinema Brasileiro em resposta ao país* (Ed. Universo Produção, 2022), *Un-Mapping the Global South* (Ed. Routledge, 2024), entre outros.

Foto | Maurício Garcias

ÍNDICES

FILMES

A

A dupla do barulho **32, 112**

A família do barulho **41, 110, 114**

A força de Xangô **48, 115**

Abolição **57, 111**

Amei um bicheiro **7, 15, 26, 114, 115**

Assalto ao trem pagador **5, 39, 78, 105, 110, 114**

B

Brilhos Negros do Samba: Cariocas, os músicos da cidade **52, 110, 113**

Brilhos Negros do Samba: Gilberto Gil, serena paixão **53, 113, 114**

Brilhos Negros do Samba: Paulo Moura, música infinita **54, 113, 116**

Brilhos Negros do Samba: Zezé Motta, mulher feiticeira **55, 111, 115**

C

Carnaval Atlântida **31, 84, 110, 114**

E

É de Chuá! **35, 110, 113**

E o bicho não deu **36, 110, 113**

Exu-piá, coração de Macunaima **24, 50, 107, 111, 115**

F

Fitzcarraldo **63, 112**

J

Jubiabá **56, 113, 114**

L

Ladrões de cinema **46, 114, 116**

Lúcio Flávio, o passageiro da agonia **5, 45, 112, 116**

M

Macunaima **5, 6, 20, 23, 24, 40, 50, 82, 85, 107, 100, 136, 111, 115**

Matar ou Correr **24, 33, 107, 4, 114, 116**

N

Não vim no mundo pra ser pedra **61, 124, 111, 115**

Nem tudo é verdade **51, 85, 111, 114**

O

O Barão Otelo no Barato dos Bilhões **43, 106, 113, 116**

O Garoto **56, 64, 110**

O homem do pau-brasil **49, 8, 112, 114**

O Rei do Baralho **44, 110, 113**

Os cosmonautas **38, 113, 116**

Os três vagabundos **30, 113**

Othelo, o Grande **62, 111, 114**

R

Rio, Zona Norte **5, 34, 84, 106, 112, 116**

S

Sebastião Prata, ou bem dizendo, Grande Otelo **21, 42, 105, 110, 111**

T

Também somos irmãos **21, 28, 77, 79, 84, 105, 110, 113**

Troca de Cabeça **58, 106, 111**

Tudo é Brasil **59, 111, 114**

Tudo que é apertado rasga **60, 124, 111, 115**

U

Um cândango na Belacap **37, 112, 115**

V

Viola Chinesa - meu encontro com o cinema brasileiro **47, 106, 111, 114**

DIRETORES

A

Ariel de Bigault **20, 52, 53, 54, 55, 110, 111, 113, 114, 115, 116**

C

Carlos Manga **32, 33, 107, 4, 112, 114, 116**

Charles Chaplin **64, 110**

F

Fabio Rodrigues Filho **19, 60, 61, 17, 104, 105, 106, 107, 124, 144**

Fernando Coni Campos **46, 114, 116**

H

Hector Babenco **9, 45, 112, 116**

I

Iberê Cavalcanti **48, 115**

J

J. B. Tanko **36, 110, 113**

Joaquim Pedro de Andrade **23, 40, 49, 82, 85, 8, 111, 112, 114, 115**

Jorge Ileli **29, 106, 7, 15, 26, 114, 115**

José Carlos Burle **23, 28, 30, 31, 77, 80, 105, 110, 113, 114**

Julio Bressane **9, 41, 47, 85, 106, 110, 111, 113, 114**

L

Lucas H. Rossi dos Santos **62, 111, 114**

M

Miguel Borges **43, 106, 113, 116**

Murilo Salles **42, 105, 110, 111**

N

Nelson Pereira dos Santos **9, 34, 56, 79, 84, 106, 112, 113, 114, 116**

P

Paulo Verissimo **23, 50, 107, 111, 115**

Paulo Wanderley **29, 106, 7, 15, 26, 114, 115**

R

Roberto Farias **9, 37, 39, 105, 110, 112, 114, 115**

Rogério Sganzerla **41, 51, 59, 85, 111, 114**

Ronaldo Foster **42, 105, 110, 111**

S

Sérgio Machado **58, 106, 111**

V

Victor Lima **35, 38, 110, 113, 116**

W

Werner Herzog **9, 63, 112**

Z

Zózimo Bulbul **9, 57, 78, 80, 84, 111**

CRÉDITOS

Governador

Romeu Zema Neto

Vice-governador

Professor Mateus Simões

Secretário de Estado de Cultura e Turismo

Leônidas Oliveira

Secretária de Estado Adjunta de Cultura e Turismo

Josiane de Souza

Subsecretária de Estado de Cultura

Maristela Rangel

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO

Presidente

Sérgio Rodrigo Reis

Diretora de Relações Institucionais / Chefe de Gabinete

Kátia Carneiro

Diretora Artística

Cláudia Malta

Diretora Cultural

Milena Lago

Diretora do Centro de Formação Artística e Tecnológica – Cefart

Priscila Fiorini

Diretor de Planejamento, Gestão e Finanças

Jefferson Souza

Assessor-chefe de Comunicação Social

Walter Navarro

Procurador-chefe

Daniel Bueno Cateb

Controlador Seccional

Enildo Lisboa dos Santos

Assessora da Presidência

Romina Farcae

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Assessora-chefe Adjunta

Micheline Zandomênicó

Assessoria de Imprensa

Lucas Oliveira (coordenador)

Arthur Santana

Maron Filho

Regyane Bittencourt (estagiária)

Maria Eliana Goulart

Paulo Lacerda

Design Gráfico

Clério Ramos (coordenador)

Alec Mizote

Ângela Peres

João Vitor de Jesus (estagiário)

Felipe Lucena (estagiário)

Mídias Digitais

Natália Vianini

Nathália Siqueira

Arthur Camarano (estagiário)

Mediação

Vinicius Leão (coordenador)

Eduardo Ferreira (estagiário)

Pablo Leão (estagiário)

Edição de Vídeo

Hanna Mussi

Assessora de Comunicação do Circuito Liberdade

Izabela Moreira

DIRETORIA DE RELAÇÕES INSTITUCIONAIS

Assessora e Supervisora do Contrato de Gestão e Termo de Parceria

Josiene Duarte

Gerente de Projetos

Catharine Borges

Coordenadora de Projetos

Sophia Borges

Gerente de Fomento

Ivan Cândido

Assessores de Projetos

Lucia Tania e Ubirajara Varela

MINISTÉRIO PÚBLICO DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Procurador-Geral de Justiça

Paulo de Tarso Morais Filho

Presidente do Fundo Especial do Ministério Público do Estado de Minas Gerais

Renato Froes Alves Ferreira

Coordenadora da Coordenadoria de Combate ao Racismo e Todas as Outras Formas de Discriminação

Nádia Estela Ferreira Mateus

Assessora-chefe de Comunicação Integrada

Maria Elvira Souza Lima de Mattos

Equipe Sobre Tons

Esther Gonçalves Fonseca

Larissa do Vale Teixeira

Leonardo Faustino Pereira

Mariana de Paula Alves

Thais Ferreira Dutra

APPA - CULTURA & PATRIMÔNIO

Presidente

Xavier Vieira

Vice-Presidente

Diretor Jurídico

Agostinho Resende Neves

Diretor Financeiro

Guilherme Domingos

Diretora Executiva

Pâmela Perdigão

Diretora de Projetos

Siomara Faria

Superintendente de Comunicação e Marketing

Fábio Pires

Coordenadora de Projetos

Laryssa Martins

Gerente de Projetos

Ettiene Matos

Produtoras Culturais

Caroline Perazoli

Luciana Verissimo

Mariana Hippertt

Apoio Administrativo

Lucas Ferreira

Apoio de Compras

Luiza Fortes

GERÊNCIA DE CINEMA - CINE HUMBERTO MAURO

Gerente

Vitor Miranda

Produtor de Programação

Rodrigo Azevedo

Assistente Geral

Ana Cândida

Suporte Administrativo

Roseli Miranda

Projeção e Manutenção

Frames e D&L Digital ME

INTÉRPRETE DO BRASIL - UMA HOMENAGEM A GRANDE OTELO

Coordenação Geral

Vitor Miranda

Direção Artística

Layla Braz

Quiabo Produções Culturais

Curadoria

Fabio Rodrigues Filho

Produção de Cópias

Juliana Gusman

Atividades Formativas

Deise de Brito

Fabio Rodrigues Filho

Luis Felipe Kojima

Identidade Visual, Projeto Gráfico e Diagramação

Preto Matheus

Assistente de diagramação

Arthur Moura Campos

Coordenação e produção editorial

Glaura Cardoso Vale

Rosa de Areia

Revisão

Lucas Moraes

Vinheta

Fabio Rodrigues Filho

Cobertura de Foto e Vídeo

Virginia Dandara

Autoração de Cópias

Hatari Filmes

Alimentação

Território Kitutu de Aquilombamento

Ação custeada com recursos do Fundo Especial do Ministério Público de Minas Gerais - FUNEMP

Dados Internacionais de catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

I61 Intérprete do Brasil [livro eletrônico] : uma homenagem a Grande Otelo / Organizadores Vitor Miranda, Fabio Rodrigues Filho, Layla Braz, Glaura Cardoso Vale. – Belo Horizonte, MG: Fundação Clovis Salgado, 2025.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-66760-73-6

1. Grande Otelo, 1915-1993 – Exposições. 2. Cinema brasileiro.
3. Atores negros – Brasil. I. Miranda, Vitor. II. Rodrigues Filho, Fábio.
III. Braz, Layla. IV. Vale, Glaura Cardoso.

CDD 791.43

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422



**MINAS
GERAIS**

GOVERNO
DIFERENTE.
ESTADO
EFICIENTE.

MANTENEDOR

PATROCÍNIO MASTER

PATROCÍNIO PRIME

PATROCÍNIO



Belo Horizonte

Patrocínio viabilizado pela doação de pessoas físicas



APOIO



PROMOÇÃO



CORREALIZAÇÃO



REALIZAÇÃO



CULTURA



**PREFEITURA
BELO HORIZONTE**

CULTURA E
TURISMO



**MINAS
GERAIS**

GOVERNO
DIFERENTE.
ESTADO
EFICIENTE.



MINISTÉRIO DA
CULTURA



