

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

CAMILA DELFINO DA SILVA

GRANDE OTELO: UM PÍCARO NA CENA BRASILEIRA

UBERLÂNDIA
2012

CAMILA DELFINO DA SILVA

GRANDE OTELO: UM PÍCARO NA CENA BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes / Mestrado do Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Teatro.

Linha de Pesquisa: Fundamentos e Reflexões em Artes.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria do P. Socorro Calixto Marques.

**UBERLÂNDIA
2012**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

G751s Silva, Camila Delfino da, 1980-
2012 Grande Otelo: um pícaro na cena brasileira / Camila Delfino da Silva. --
2012.
150 f.: il.

Orientadora: Maria do P. Socorro Calixto Marques.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Atores brasileiros ó Biografia ó Teses. 3. Atores e
atrizes de cinema - Brasil ó Biografia - Teses. 4. Grande Otelo, 1915-1993 ó
Crítica e interpretação - Teses. I. Marques, Maria do P. Socorro Calixto. II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
Artes. III. Título.

CDU: 7



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO

Grande Otelo: um pícaro na cena brasileira

Dissertação defendida em 22 de maio de 2012.

Orientadora: Pro^{fa}. Dr^a. Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques
Presidente da banca

Pro^{fa}. Dr^a. Angela de Castro Reis – UFBA/UNIRIO
Prof. Dr. Membro externo

Prof. Dr. Narciso Laranjeira Telles da Silva - UFU
Membro interno (PPG Artes - UFU)

Eu te amo, ó Senhor, força minha. O Senhor é a minha
rocha, a minha cidadela, o meu libertador; o meu
Deus, o meu rochedo em que me refúgio; o meu
escudo, a força da minha salvação, o meu baluarte.
(Salmo 18, 1-2.)

Agradecimentos

A minha orientadora, pela confiança, pelo cuidado, pelo bom humor nos dias intensos, pela generosidade, pela sensibilidade, apoiando-me, direcionando-me em meio às intempéries da vida. Muitos agradecimentos.

A minha mãe, que me ensinou a voltar meus olhos à solução e nunca me prender ao problema. E ao meu pai, que me ensinou a maior *malandragem* da vida, que é ser honesta.

Ao Narciso, um grande amigo, o meu carinho em mais um importante momento acadêmico.

Aos grupos de clowns-palhaços, Projeto Pediatras do Riso, Anjos da Alegria e em especial ao Sorriso Expresso (Lilian, Deived, Clélia e Bertha), pela compreensão e confiança.

A professora Paulina Caon, pela disponibilidade e trazer uma dissertação importante da USP.

A professora Ana Carneiro por aceitar a suplência na banca e pelo contato com a professora Angela Reis, a qual agradeço, pois é uma honra recebê-la na UFU.

A Professora Irley Machado, pela força em vários momentos de minha vida acadêmica .

Ao Professor Roberto Moura pela disponibilidade e atenção durante a entrevista sobre Grande Otelo.

A FAPEMIG pela bolsa concedida para realização dessa pesquisa.

Aos funcionários do Arquivo Público Municipal de Uberlândia e do CEDOC da FUNARTE/RJ.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UFU, todo o corpo docente que, juntos, contribuíram para eu caminhar mais rápido.

Á Regina, secretária do Curso de Pós-Graduação/IARTES, pela atenção e carinho.

Ao Professor Luiz Humberto Arantes por participar e me orientar durante o exame de qualificação, além de propiciar-me a vivência de uma montagem teatral sobre Grande Otelo.

A Maria Elcy, por me levar a me entender.

A Professora Fernanda Santana Alves, minha amiga e tradutora.

Aos amigos Rodrigo Rosado e Fábio Amaral pela estadia no Rio de Janeiro, além de me auxiliarem tecnicamente durante a entrevista com o Prof. Roberto Moura.

Aos meus amigos, pela paciência e incentivo Guilherme Almeida, Veridiana Simão, Chrystiane M. Cardoso, Flávia De Val, João Martins, Ana Carla Machado, Margareth Cardoso, Adriana, Tavares, Dagmar Talga, Brian Arthur, Roberta Cardoso, Eduardo Vilela e Marcos Medeiros.

A Dione Pizarro, meu agradecimento sincero pela revisão apurada da redação desse trabalho.

A Família De Val, minha família em Uberlândia.

A minha tia Maria pelo valioso apoio, a Letícia meu carinho fraternal. A minha irmã Patrícia e ao meu irmão Leandro, o meu carinho. Ao meu sobrinho Cristian, que ficava ao meu lado ouvindo leituras sobre o teatro de revista.

Ao meu grande amigo Marcelo Gomes, pelo apoio na vida e na arte.

A Nina, que a cada rosnado media minha paciência, pedindo atenção e me fazendo rir de sua singela existência.

Agradecimento muito especial a Livia, que foi minha companheira zelosa e muitas vezes me impulsionou.

Resumo:

O presente trabalho parte de um olhar sobre a história de vida e da arte praticada pelo ator Grande Otelo (1915-1993) e, para isso, levanta dados sobre a sua atuação em Companhias de teatro de meados do século XX, como também sua passagem pelo teatro de revista, espaço que, sob o foco dessa dissertação, configurou-se como laboratório prático no exercício de atuação. Seu trabalho atoral nasce pela intensa relação que mantinha com o público, desde o momento em que, perambulando pelas ruas, declamava e realizava pantomimas, até quando de sua consolidação como ator, passa a atuar no teatro e cinema. Nesse trajeto, desenvolveu técnicas para composição de personagens, como o tipo malandro quando ator do teatro de revista. Em 1935, Grande Otelo tem sua primeira experiência no cinema, no filme *Noites Cariocas*; anos depois faria uma dupla cômica com Oscarito, na Atlântida, empresa cinematográfica que trouxe certa popularidade para sua carreira; atuou em um total de mais de 115 filmes. Carregou sua formação artística para esse gênero que, à época, ficou conhecido como chanchada. Utilizando-me do termo, adentro com mais precisão nos objetivos gerais, com a descrição e apreciação da atuação cômica do ator em três filmes, *Matar ou correr* (1954), *Garota enxuta* (1959) e *Vai que é Mole!* (1960), os quais reatualizam alguns elementos constituintes do teatro de revista e da comédia de costumes, como o enredo, a intriga e a retomada de personagens tipos. Nesses filmes, há ainda a inclusão de personalidades conhecidas na época, como os astros do rádio, pois era o meio de comunicação mais popular apesar de, nos anos posteriores, o cinema tomar esse lugar e passar a ser preferência do grande público. Somados a essa atualização dos elementos constituintes do teatro, há a seleção de um discurso parodístico do qual, via atuação voltada para um realismo grotesco, nasce uma crítica à dominação americana do mercado cinematográfico. Para sustentar as leituras que primam em apontar as recorrências cômicas, encontradas nos personagens tipos realizados pelo ator Grande Otelo, como repetição, alogismo, disfarce, entre outros caracteres que auxiliam em efeitos cômicos, respaldo-me em estudos sobre a comicidade realizados por Henri Bergson (1980) e Vladimir Propp (1992), os quais sistematizaram as causas do riso; e em Mikhail Bakhtin (2010) sobre o paródia e seus desdobramentos, como a carnavalização, o realismo grotesco e diálogo entre textos que, especificamente, provocam um riso ambivalente e propõem um senso crítico em relação aos filmes parodiados.

Palavras-chave: Atuação, Grande Otelo, Chanchada, paródia.

ABSTRACT

This paper starts from a look over the biography and the art practiced by the actor Grande Otelo (1915-1993), and for this purpose brings data about the actor's performance at theater companies in the mid-twentieth century, as well as his experience with theater magazine, the laboratory for performance practice, as it is seen in this dissertation. His work as an actor arises from the intense relationship he kept with his public, since the moment when he used to wander through the streets reciting and performing pantomimes, until the moment of his consolidation as an actor, when he starts to perform in the theater and in the cinema. On the pathway, he developed technique for creating characters, like the scoundrel type when working in the theater magazine. In 1935, Grande Otelo had his first experience in the cinema, in the movie "Noites Cariocas"; years later he made a comic couple with Oscarito, in Atlântida, a cinematographic company which brought some popularity to his career; he acted in more than 115 movies. His artistic specialization was in a genre known as slapstick comedy. Based in this term, this study enters in the general aim with more accuracy, with description and appreciation of the actor's comic performance in three movies, "Matar ou correr" (1954), "Garota enxuta" (1959) and "Vai que é Mole!" (1960) which bring up to date some of the constituting elements of the theater magazine and the high comedy, such as the plot, the intrigue and the resumption of the type characters. In those movies, some known personalities from that time were included, such as radio stars, since it was the most popular means of communication, in spite of the fact that some years later the cinema took its place and became the preference. Besides the update of the consulting elements of theater, there is a selection of parody speech from which arises the critique of the American domination of cinematographic business, via acting towards grotesque realism. In order to support the reading which prioritize pointing the comic recurrence found in the type characters performed by Grande Otelo, such as repetition, alogism and disguise among other features which help with the comic effect, this paper relies on studies about comicality by Henri Bergson (1980) and Vladimir Propp (1992), who systematized the cause of laughter; and in Mikhail Bakhtin (2010) about parody and its unfolding, such as carnivalization, grotesque realism and dialogue among texts which specifically trigger ambivalent laughter and propose critic sense in relation to parody movies.

Keywords: Performance, Grande Otelo, slapstick comedy, parody.

SUMÁRIO

Introdução	10
1.1 – Cenas de uma trajetória mambembe: Grande Otelo	15
1.2 – Olhares sobre a arte de atuar de Grande Otelo	36
1.3 - Grande Otelo em processo autobiográfico	45
2- Traços da atuação cômica de Grande Otelo: do circo a chanchada	51
2.1 O barulho da dupla: Otelo e Oscarito	56
2.2 Samba, suor e gasolina	75
2.3 Um picadeiro na tela	99
3 - Principais ocorrências cômicas constadas na atuação do ator Grande Otelo: <i>Matar ou correr, Garota enxuta e Vai que é mole!</i>	112
Conclusão	130
Referências	135

APRESENTAÇÃO

A proposta de analisar a atuação cômica de Grande Otelo, partindo em especial de seu trabalho em três filmes - *Matar ou correr* (1954), *Garota enxuta* (1959) e *Vai que é mole!* (1960) - nasceu de minha experiência como atriz no universo cômico, cujo início se deu ainda no curso de graduação que, à época, chamava-se Educação Artística: Habilitação Artes Cênicas. Como trabalho de finalização de Curso, apresentei a monografia sobre o universo do palhaço, intitulado *Processo descoberta e construção do estado clown: 'Soninha Melancia'*.¹

Uma vez descoberta a palhaça Soninha, enveredei por essa prática na minha vida profissional. Desempenhei, por alguns anos, o papel cômico, principalmente, no ambiente hospitalar, nos grupos Projeto Pediatras do Riso², e Anjos da Alegria³. E atualmente no grupo Sorriso Expresso⁴, onde atuo como palhaça em apresentações de espetáculos teatrais, em diversos espaços como abrigos, asilos, praças e escolas. Com o tempo, resolvi estudar sobre atuação cômica, mas com foco em um ator.

A escolha do tema permaneceu em minha trajetória como atriz e me levou à construção de um projeto que vislumbresse um estudo sobre os mecanismos cômicos de atuação; para tanto selecionei a história da atuação de Grande Otelo para buscar esses elementos e, por outro lado, para apresentar um estudo sobre

¹ Orientador: Prof. Doutor Narciso Telles.

² Projeto de extensão do curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

³ Grupo profissional com mais de dez anos de atividade na cidade de Uberlândia. Desenvolve a arte clownesca em vários espaços, em especial no ambiente hospitalar, como também na realização de espetáculos teatrais.

⁴ Grupo profissional que desenvolve a arte clownesca em Uberlândia/MG.

um ator nascido aqui no Cerrado, que ganhou visibilidade no cenário artístico brasileiro.

Mas para estudar um processo de atuação, necessitava de um registro sobre as representações desse ator, que não os relacionados à recepção, como a crítica e até biografias, embora tenha me servido, e muito, das biografias sobre Grande Otelo. Essa necessidade me encaminhou para a filmografia em que ele atuou, seja como protagonista ou não. Daí nasceu um novo momento, o de assistir aos mais variados filmes que consegui ter acesso, para depois, selecionar e iniciar as análises, com foco no objetivo inicial. A escolha, inicialmente, foi pelo acesso que tive aos filmes, e também pela intenção de mapear um momento pequeno da carreira do ator. Então, escolhi os três filmes citados anteriormente, cujas datas de produção são extremamente próximas.

Após várias etapas de estudo, tanto sobre processos que levam a uma situação cômica, como a assistência dos filmes selecionados, bem como sua desconstrução em processo de escritura, cheguei à feitura final da dissertação que assim, se constrói: com uma apresentação e leitura de passagens de Grande Otelo pela representação, em especial sobre sua atuação no Circo e no teatro, lugares artísticos em que começou sua prática.

Intitulado **Cenas de uma trajetória mambembe: Grande Otelo** - foram consultados para elaboração desse capítulo, além das biografias realizadas por Sérgio Cabral (2007), Roberto Moura (1996) e Ana Karicia Machado Dourado (2005), um registro do próprio Grande Otelo (1977) e de estudos já realizados por Tadeu P. dos Santos (2009) e Marília T. B. da Silva (2003). Somada a esse percurso, trago informações descobertas em pesquisa de campo, encontradas quando das etapas de investigação apresentadas no projeto inicial de minha pesquisa, como alguns registros nos jornais organizados no Arquivo Público de Uberlândia, e parte do acervo pessoal do ator que está arquivado no CEDOC da Funarte no Rio de Janeiro.

Com esse material, procurei destacar momentos em que Grande Otelo vai tecendo sua atuação cômica antes de entrar para o teatro e, posteriormente, no cinema. Em seus momentos iniciais, quando a classe artística passou a trabalhar nas Empresas como a Atlântida e a Herbert Richers, cujos roteiros realizados

optaram por parodiar os filmes estrangeiros. À opção pelo discurso paródico, certamente, estava vinculada a uma escolha política.

Quando busquei os filmes em que a presença de Grande Otelo era marcante, encontrei uma lista considerável, desde os que aparecia como coadjuvante. O documentário, *Assim era Atlântida* (1975) e outros, como *Matar ou correr* (1954), *A Baronesa transviada* (1957), *Pé na tábua* (1958), *Garota Enxuta* (1959), *Vai que é mole!* (1960), os *Três Cangaceiros* (1961), *Macunaíma* (1969) e *Se Meu Dólar Falasse* (1970), foram alguns que adquiri e assisti. Muitos dos filmes se perderam⁵, como o que Grande Otelo estreou na Atlântida, *Moleque Tião* (1943). Sua história no Cinema Brasileiro possui um vasto repertório de filmes com mais de 115 películas (CABRAL, 2007, p. 293-306) com a sua participação.

Vivendo na capital federal, onde naturalmente as evoluções e tecnologias chegavam primeiro, o ator revisteiro Grande Otelo adentrou em uma nova carreira, o início do cinema brasileiro no começo do século XX. Sua primeira incursão nas telas foi no filme *Noites Cariocas* (1935), já que vinha trabalhando com Jardel Jércolis no teatro e ele era , um dos roteiristas do filme.

Com mais de quinze anos de experiência no cinema, por volta da década de 1950, mais precisamente em 1957, Grande Otelo participou de seis filmes em apenas um ano, são eles, *Metido a bacana* [Cinedistri – Sino], *A baronesa transviada* [Watson Macedo – Cinedistri], *Com jeito vai* [Cinedistri – Sino], *De pernas pro ar* [Herbert Richers], *Rio, Zona Norte* [Nelson Pereira dos Santos], *Brasília* [Cosmos]. (CABRAL, 2007, p. 297-298), esse momento na carreira do ator era de popularidade, pois foi de grande destaque no cenário cinematográfico. Entre esses filmes citados, o de Nelson Pereira dos Santos, mostra outra vertente do ator, seu desempenho em um papel dramático. Como relatou um desses amigos, o professor de cinema Roberto Moura, Otelo tinha essa preocupação de não se restringir a apenas uma forma de atuação. Mas, os filmes de comédia eram a forma mais lucrativa de competir com o imperialismo americano e neles encontro o foco dessa dissertação que é a atuação cômica do ator em questão.

⁵ “Não sabemos quando as cópias e o negativo de *Moleque Tião* foram considerados definitivamente perdidos.” (MELO, 2006, p.64). Uma das possíveis causas foi um incêndio no estúdio da Atlântida, em novembro de 1952, onde cópias e negativos se perderam. (AUGUSTO, 1989, p. 121).

Assim, volto às chanchadas. No segundo capítulo, inicio as análises dos filmes de *Matar ou Correr* (1954), *Garota Enxuta* (1959) e *Vai que é Mole!* (1960). Três filmes produzidos em menos de dez anos e considerados pela crítica cinematográfica e até pelo senso comum, como chanchadas. Mais tarde, como o desdobramento da pesquisa, além de pontuar um momento, novos caminhos foram tomados, uma vez que as descobertas, inerentes ao processo investigativo que vivencia, me levou para outras incursões. Ao iniciar as leituras, meus objetivos eram apenas observar e analisar os mecanismos acionados pela atuação de Grande Otelo, mas um outro caminho foi se revelando de forma pertinente ao meu foco, qual seja, a relação da história de sua vida - com a sua carreira, com as formas teatrais populares presentes no início do século XX - a comédia ligeira e o teatro de revista - foram passando para a construção das narrativas do filmes. Para entrar nesse universo, foi necessário buscar informações sobre o início do cinema brasileiro daquela época, e encontrei nas imagens e nos registros críticos de Ely Azeredo (2009), Carlos A. Calil (2002) e José C. Monteiro (1996), a sinalização de algumas referências.

Sem querer discutir se o termo é ou não pejorativo ou se ganhou, ao longo do tempo, uma alcunha pejorativa, apresento no capítulo seguinte - **Traços da atuação cômica de Grande Otelo: do Circo a Chanchada** - momento em que me debruço em particularidades da atuação e em atualização de formas teatrais, procurando não somente apontar quais as formas cômicas acionadas pelo ator Grande Otelo, mas também como essas formas cômicas se relacionam com estéticas do teatro brasileiro do início do século XX. As subvisões do capítulo - **O Barulho da Dupla: Otelo e Oscarito, Samba, Suor e Gasolina e Um picadeiro na tela**, mostram exemplos, seguidos de apreciação da atuação cômica de Grande Otelo, além de a leitura seguir acompanhada de diálogo com o contexto histórico do momento, uma vez que eram assim o alimento temático não somente das comédias ligeiras, mas em especial, o do teatro de Revista, cujas pilhérias estavam relacionadas.

Para sustentar as leituras, foram retomados estudiosos desse gênero do início do século, como Neyde Veneziano Monteiro (1991; 1996), Tânia Brandão (1994), Mauro Meiches e Sílvia Fernandes (1988), Angela de C. Reis (2011), além daqueles que se debruçaram sobre as Companhias teatrais, na história do

personagem tipo, a exemplo de Beti Rabetti (2000). Somadas as leituras sobre a cena teatral brasileira, pesquisas realizadas por professores de diversas universidades brasileiras, trago como um dos pilares teóricos, estudos sobre as definições do riso em processos de produção do cômico, como também sobre paródia, carnavalização e exposição do corpo, em especial o grotesco, realizados por Henri Bergson (1980), Vladimir Propp (1992) e Mikhail Bakhtin (2010); Ainda me valho das reflexões realizadas por Elza Andrade (2009), com os estudos sobre os mecanismos de comicidade, em uma abordagem teórica prática sobre os resultados de seu Laboratório experimental e dos apontamentos sobre a atuação de Clowns, como os de Bolognesi (2003) e Dario Fo (1999).

Dando prosseguimento, retomo, no terceiro capítulo, as principais ocorrências utilizadas pelo ator Grande Otelo nos três filmes e, de maneira mais precisa, apresento, a partir das análises anteriores, um outro momento de escritura, em que me debruço, com mais precisão na rede teórica utilizada em todo o processo de escrita desse trabalho.

Com esse trajeto, penso que esse trabalho configura-se como uma micro história de um ator brasileiro, uma vez que aponto algumas de suas andanças pelas variadas formas de prática artística e, em especial, uma leitura sobre sua atuação.

1 - CENAS DE UMA TRAJETÓRIA MAMBEMBE: GRANDE OTELO

A proposta desse capítulo inicial se dá com a apresentação sucinta e análise da trajetória artística de Grande Otelo ou, para citar seu nome de batismo, Sebastião Bernardes de Souza Prata (1915-1993). Aqui, especificamente, apresentarei seu percurso no fazer teatral, procurando destacar alguns mecanismos que o auxiliaram a construir seus personagens – quase todos na categoria do *tipo*. Somado a esse objetivo, esse trajeto que se configura, nesse capítulo, como memória atoral, trará informações biográficas que me auxiliaram a construir melhor o perfil desse ator. Para tanto, citarei os diversos espaços e companhias teatrais onde ele atuou e como se deu o nascimento de seu nome artístico, consolidado como Grande Otelo, além dos diversos lares nos quais viveu ou somente passou.

Após estudo de parte de sua biografia, associado às análises dos personagens, tanto os construídos nos circos, como no teatro e, posteriormente, no cinema, arrisco-me a dizer que os lares pelos quais o ator passou - as “famílias brancas”- foram de certa forma a base para que ele conseguisse concretizar o seu sonho de ser artista, pois uma dessas famílias era formada por artistas, os Gonçalves.

Antes de chegar à família Gonçalves, Grande Otelo viveu com a de Lúcio Prata - dono da fazenda onde seu pai trabalhava e por isso era chamado o “Chico dos Prata”. Daí também tem origem um dos sobrenomes do artista. Mas, quando Otelo nasceu, sua mãe – Maria Abadia de Souza - trabalhava em uma residência familiar⁶, e sua patroa o amamentou durante dezoito meses. Otelo não chegou a conhecer o pai, que morreu quando ele tinha dois anos de idade, dessa maneira, enquanto sua mãe trabalhava, aproveitava as brincadeiras de rua, como muitas crianças em uma cidade do porte de São Pedro de Uberabinha, atual cidade de Uberlândia. (CABRAL, 2007, p. 22).

⁶ Família de Augusta Maria de Freitas.

Ainda garoto, saía em busca de conseguir alguns tostões, cantava nas ruas e na porta do Hotel Central de Uberlândia. Essas canções eram ensinadas por Maria Simão⁷ ou *Pequena*, como era conhecida. A primeira canção ensinada foi *Canção de Cigano: Um dia, lá em Andaluzia, ouvi um cigano a cantar...* (Cinemateca do MAM/RJ, Fita I, 10.07.1978 *apud* DOURADO, 2005, p.36-37). Desde aí, embora muitas crianças vivam a cantar e receber trocados pelas ruas, Otelo demonstrava sua vontade de se apresentar publicamente. Cantava, recitava versos, com o intuito de chamar a atenção. Eram performances ao ar livre, em espaços abertos, e seu público formado principalmente por viajantes. Assim, tornou-se uma atração da cidade, uma criança diferente das outras crianças; ele mesmo registrou (OTELO, 1977, p.94) esse olhar: era “um show de menino engraçado: ia chegando e tomando conta da conversa”. Ele apresentava-se também nos circos e companhias que chegavam a sua cidade e nessas atuações entrava em contato com outros artistas e palhaços, iniciando, assim, sua prática artística.

Ainda sobre suas apresentações nas ruas, Otelo estava sujeito às imprevisibilidades do espaço, ao humor dos forasteiros, dentre outras inesperadas situações. Ele precisava estar atento, pois era necessário improvisar, criar, fazer graça, agradar o seu público. Para isso utilizava uma forma de atuação histrionica, exagerando suas expressões faciais e corporais, a movimentação dos gestos e a altura da voz. Era um início artístico simples e imediato, inconsciente, e requeria grande desenvoltura para expor seus dons diretamente ao público. Através das informações levantadas até aqui, infiro que Otelo passou a ser visto como uma criança dotada de uma comicidade espontânea, pois realizava livremente o que aprendia ou assistia, de forma amadora, primada, principalmente, pela observação e imitação.

A vontade de ser artista foi crescendo, deixando de ser apenas uma necessidade financeira e tornando-se um gosto pessoal pela arte de atuar. Durante a observação de outros artistas mambembes ou nos filmes em telas do cinema, a profissão de ator lhe encantava, como também o modo de viver itinerante dos artistas. E assim, essa profissão passa a ser um ideal.

⁷ Filha dos donos do Hotel Central.

Mas vivendo no interior de Minas Gerais, dificilmente Grande Otelo ampliaria seus horizontes artísticos, pois a cidade de Uberlândia, na época, era apenas um ponto de passagem para vários viajantes de diversas partes do Brasil. A localidade não lhe propiciava o encontro definitivo com sua arte. Dessa forma, ir embora com uma companhia mambembe poderia ser a solução.

A oportunidade de Grande Otelo ingressar na carreira teatral acontece quando uma companhia paulista apresenta-se em Uberlândia. Enquanto vendia balas na plateia, observava o palco, considerava-o mais atraente; então, pede ao diretor da companhia para cantar uma canção conhecida pelo público: *Tarde morre o dia tristemente / Um véu de sombras cai do céu à terra lentamente. As avezinhas vão voando...* A estrela dessa Companhia de Comédias e Variedades Sarah Bernhardt era Abigail Parecis, que gostou muito da apresentação do então vendedor de balinhas e resolveu convidá-lo para participar da sua companhia (DIRETRIZES, 03/04/1941 apud DOURADO, 2005, p.37). Abigail Parecis, depois de conversar com Grande Otelo e saber de seu interesse em ser artista, convence sua mãe, Dona Isabel Parecis Gonçalves e ambas procuram a mãe de Grande Otelo. Dona Maria Abadia, após muita insistência do filho, aceita, e em cartório realizam a adoção de Grande Otelo pela família Gonçalves, os donos da Companhia. (CABRAL, 2007, p. 30).

Há outra versão da sua entrada nessa companhia paulista. Aconteceu quando o Circo Serrano chegou à cidade e Otelo resolveu ajudar o palhaço na divulgação dos espetáculos. Os donos do circo percebendo sua atitude comunicativa o convidaram para participar de uma pantomima, que possivelmente tinha o título de *O Tesouro de Serra Morena* (1924⁸). Durante a apresentação Otelo fez o papel da esposa do palhaço, todo travestido, com roupas femininas, seios postiços e no bumbum, um travesseiro. No entanto, não lhe informaram que entrariam em cena alguns bandidos atirando e muito assustado com o tiroteio, Otelo não sabia para onde correr e foi deixando os “seios” e o travesseiro pelo chão. O resultado foi um sucesso e o público não parava de rir. Entre os espectadores estava Abigail Parecis, que já havia visto o garoto se apresentando também na porta do hotel. Assim, como pretexto para convencer sua mãe, o convida para apresentar-se em sua peça. Seu personagem era o filho de um

⁸ Por volta de 1924 (Otelo, 1977, p. 94).

alemão. Na cena o personagem que representava seu pai perguntava “como poderia um preto ser filho de alemão. Ele respondia: _Mim estar alemão de Sssantas Catarrrrinas”. Nessa apresentação, contava com aproximadamente sete ou oito anos e já atuava na Companhia de Comédias e Variedades Sarah Bernhardt. À época, seu nome apareceu na porta do cinema como “Pequeno Tião”, sendo essa a sua primeira aparição no teatro, segundo o estudo de Cabral (2007, p. 28-29).

Essa última versão apresenta mais detalhes de como Otelo passou a integrar a companhia de Abigail, mostrando uma decisão cautelosa de uma artista observadora. Apesar dos dados às vezes confusos em algumas fontes, sobre a memória atoral de Grande Otelo, considero que ambos os fatos são possíveis de terem acontecido e Abigail, protagonista desses momentos, é a responsável pelo início da carreira artística profissional de Otelo.

Na cidade de São Paulo, com sua nova família, Grande Otelo, ainda uma criança, passa a ter várias tarefas, dentre as quais frequentar as aulas do grupo escolar, onde foi matriculado, e, em casa, decorar textos longos, função ensinada e destinada a João Manuel Gonçalves que ajudava na formação artística do filho adotivo. Enquanto isso, Abigail Parecis ensinava-lhe músicas brasileiras e estrangeiras como a italiana *Dello Oro* e a espanhola *El Perdón le Pedí al Verlo Yo*, além de levar Otelo para acompanhá-la nas aulas do Conservatório Dramático Musical de São Paulo. Sobre o início de sua aprendizagem artística, Cabral (2007) salientou que: “Foram muito importantes para a formação do ator as aulas do professor Gomes Cardim, do conservatório” (CABRAL, 2007, p. 31).

Otelo vivia permanentemente ao redor de artistas, pois além de sua atual família, convivia com outros que trabalhavam na Companhia de Comédias e Variedades Sarah Bernhardt. “Tiãozinho” ganhava em sua atuação certa profissionalização, através de aulas que o preparavam para os palcos, como também as que desenvolviam a sua voz para o canto lírico e para outros idiomas, como o italiano e o espanhol. Conscientizava-se de sua expressão corporal e dessa maneira, adquiria uma postura adequada para as apresentações daquela época.

Mas, o artista mirim precisava de um nome artístico, ainda era o Sebastião, ou “Tiãozinho”. O nome, com o qual seria chamado e lembrado até hoje, surge

durante as aulas de canto de Abigail Parecis que era aluna do maestro italiano Fillipo Alessio. Durante a assistência das aulas, Sebastião aprendeu a cantar as óperas *Otelo* e *Tosca*. E, em um desses momentos, foi ouvido pelo maestro Fillipo Alessio, o qual verificou que o garoto tinha voz de tenorino e assim concluiu que quando “Tiãozinho” fosse adulto seria um tenor e por ser negro representaria a ópera *Otelo* (CABRAL, op. cit., p. 32).

A partir desse momento, o garoto Sebastião passou a chamar-se Otelo, ou pelas variações utilizadas por seus familiares e próximos, os quais lhe chamavam de “Otelinho” ou “Pequeno Otelo”, sendo esse último o mais usado para referir-se ao ator mirim e suas participações nos espetáculos nessa companhia.

O viés da Companhia de Comédias e Variedades Sarah Bernhardt estava mais relacionado ao canto, pois Abigail, a estrela, era uma cantora. Dessa maneira, Grande Otelo acabou construindo um repertório basicamente de canções e um monólogo. Eram três canções: uma canção italiana, um tango argentino e uma música de sucesso da época, chamada *Mulher Brasileira*. Fez várias apresentações. Uma delas no Cine-Teatro Avenidas, no Largo do Paissandu (DOURADO, 2005, p.38-39) que foi a sua estreia profissional, aos nove anos de idade, em um evento beneficente⁹. Nesta apresentação, Grande Otelo assistido por Jardel Jercólis¹⁰ e por Sebastião Arruda¹¹ foi convidado pelo último a se apresentar na Companhia Arruda-Otília Amorim¹². João Manuel Gonçalves, responsável por ele, também foi convidado para desempenhar a função de ponto¹³. Os dois fizeram parte da temporada no Teatro Rique, em Campinas, no espetáculo *Nhá moça*, onde Otelo cantava a cançoneta italiana de seu repertório *Mulher Brasileira* (CABRAL, 2007, p.32-33).

As instruções recebidas através da família de artistas, os Gonçalves, sua segunda “família branca”, possibilitou a participação do garoto na Companhia Arruda-Otília Amorim, resultando em outras experiências de atuação, como a

⁹ Benefício ao ator Danilo Oliveira, prática comum na época.

¹⁰ Diretor da Companhia de Teatro de Revista Tró-ló-ló, pai do ator Jardel Filho. (VENEZIANO MONTEIRO, 1996, p. 112)

¹¹ Sebastião Arruda era famoso no teatro estilo ligeiro, fazendo um tipo caipira. (CABRAL, 2007, p. 33)

¹² Companhia Arruda-Otília Amorim, empresa de Sebastião Arruda e Otília Amorim, atriz do teatro de revista.

¹³ [...] o único que tinha todo o texto e que, sob o palco, aparecendo para os atores apenas com a cabeça, escondido do público por uma caixa de madeira vazada na frente, ia dizendo as falas seguintes a cada pausa dos atores. (TROTTA, 1994, p. 115).

convivência com o cômico Sebastião Arruda. Sobre isso, Dourado registrou detalhes sobre essa influência: “Otelo ficava na coxia observando-o, *vendo como ele trabalhava, o tempo que ele dava entre uma fala e outra, o timing como se diz hoje*” (DOURADO, 2005, p. 39). Durante essas observações, Otelo estava estudando sua prática de ator, aprendendo a fazer comédia, descobrindo o que era tempo cômico. Estava diante de um personagem tipo, um cômico, que no palco dialogava e improvisava com o público. Eram assim, novas lições acrescentadas à sua formação, que contribuíram para aprimorar a comicidade espontânea de Otelo, ampliando suas possibilidades em cena.

As companhias teatrais nas décadas de 1920-30, como a de Sebastião Arruda, tinham a figura do primeiro ator como o foco das apresentações. Arruda era cômico e o primeiro ator da companhia, portanto, era uma atração esperada durante os espetáculos. Sobre essas companhias, Trotta (1994) registrou que nesta época ser o dono da companhia (ator-empresário) significava já ter conquistado uma certa quantidade de espectadores, os quais enchiam os teatros para verem o primeiro ator atuar.

Para tornar-se um primeiro ator, Grande Otelo deveria estudar as técnicas que desenvolviam a projeção vocal, a boa dicção e a elegância dos gestos, atributos necessários ao ator daquele tempo e que visavam surpreender o espectador. E assim, o primeiro ator deveria construir um personagem tipo, pois os atores de forma geral eram contratados para participar de quadros com certa classificação, determinada pelo estilo de cada atuação e dos papéis que poderia fazer (TROTТА, 1994, p. 116). Ou seja, as características físicas e vocais do ator poderiam determinar quais personagens iria desempenhar.

Otelo ainda era um garoto e seu estilo de atuação estava sendo construído, não possuía um personagem tipo definido. Necessitava de prática e mais tempo de experiência nesses papéis teatrais. Mas, ele já era uma figura engraçada desde quando realizava suas performances pelas ruas de Uberlândia. Agora em sua carreira profissional, o artista utilizava sua presença graciosa, seus gestos, sua voz de tenorino, como também o seu conhecimento com línguas estrangeiras, para encantar o público.

A atuação de Grande Otelo na Companhia Arruda-Otília Amorim, fez surgir um novo contrato, com a Companhia Negra de Revistas, quando estava com

apenas onze anos de idade. O ensaiador Oduvaldo Viana¹⁴ recomenda sua contratação ao então empresário da companhia carioca Jaime Silva, o qual excursionava por São Paulo (BARROS, 2005, p. 258).

Falemos, pois sobre o gênero revisteiro, o qual influenciou a formação de Otelo desde tenra idade. Esse gênero de teatro apresentava uma estrutura, como informa Monteiro, com vários estágios e “várias mutações, dos gêneros afins de teatro musical: burleta, *vaudeville*, *féerie*, opereta, *cabaret*, café-concerto e, principalmente, *music-hall*”. Todos ligados ao teatro popular e teatro musical, assim, a Revista tem o objetivo de fornecer ao público alegre diversão. Essas características frequentemente se tornaram comuns, em épocas e em alguns países, como:

a sucessão de cenas ou quadros bem distintos; a atualidade; o *espetacular*; a *constante intenção cômica-satírica* (grifo nosso); a tendência em utilizar um fio condutor; a rapidez do ritmo. Este último é talvez uma das mais importantes características da revista: o ritmo vertiginoso é condição básica do texto e da encenação, indispensável ao seu sucesso. Cada um dos seus atos deve terminar numa apoteose (*grand final*) e o intervalo precisa ser curto para não atrapalhar o ritmo (VENEZIANO MONTEIRO, 1996, p. 28).

Essa citação pode indicar que o gênero se constituía em lugar pelo qual Otelo podia caminhar com certa tranquilidade, ou intimidade, pois possuía uma ligação com sua veia cômica onde havia “a constante intenção cômico-satírica”, além da origem popular, que se relaciona ao teatro feito nas ruas e feiras, quando os atores estão muito próximos ao público.

Naquela época, nos palcos, era preciso ter uma voz que causasse “impacto muito forte sobre o ouvido do espectador” e, por vezes, ter que abandonar os personagens e se dirigir a plateia, “com comentários irônicos, piscadinhas, gestos decodificáveis, numa clara interpretação distanciada na qual é nítido o gesto de mostrar, como pregaria Brecht” (VENEZIANO, 1994, p. 143). Aqui também podemos inferir que Otelo pôde, apesar do trabalho árduo, tráfegar com certa naturalidade.

¹⁴ (1892-1972) Dramaturgo, ensaiador e redator de jornal. (TROTTA, 1994, p. 112)

A passagem de Grande Otelo por essa companhia estava fazendo-o construir uma bagagem especificamente voltada ao gênero cômico e ao contato com o público. Para que os atores conseguissem essa proximidade com a plateia, deveriam “imitar, parodiar e improvisar; saber cantar, dançar e ter tempo de comédia”, nesse sentido poderiam atingir uma relação “intensa com a plateia e levar à cena os inúmeros personagens que habitavam o universo das revistas [...]” (REIS & MARQUES, 2004, p. 182).

Na Revista, os atores possuíam funções fixas, nos personagens tipos que conduziam a trama no gênero. Em ordem hierárquica uma revista deveria ter:

o primeiro cômico, o segundo cômico, a vedete ou estrela, a *diseuse* ou o *diseur*, a caricata, o galã (bonito e dono de bela voz, pois participaria, ao lado da estrela, de quadros musicais românticos) e o elenco de apoio, formado pelo grupo de bailarinas, a princípio denominadas coristas e, depois, girls, acompanhadas de um grupo de boys também dançarinos (VENEZIANO MONTEIRO, 1996, p. 104).

Seguindo a classificação desses personagens tipos, somadas as características físicas e os elementos que Otelo explorava para atuar, como seu comportamento adulto, o qual destoava de sua idade, mostrava domínio no palco e presença cênica, características precoces no ator. Essas características em cena geravam o riso e propiciavam que o menino ator assumisse papéis cômicos.

Com esse estilo de atuação tem-se sua estreia na Companhia Negra de Revistas, no Teatro Apolo, em fins de outubro de 1926, com o espetáculo *Tudo Preto*. Otelo vestido com elegância, em uma casaca, um presente de Jaime Silva, abria o espetáculo

recitando um monólogo que falava de mulatas cor-de-burro-quando-foge, no final do qual anunciava:
 __Vai começar a inama! __ e a cortina se abria. Depois, voltando para cantar canções italianas. (CABRAL, op. cit., p. 35)

Nesse espetáculo, Otelo se apresentou como um mestre de cena, ou como um apresentador e, para a época, estava realizando as funções do primeiro ator da companhia. No entanto, ainda, suas funções na companhia, passavam por variações. No espetáculo *Café torrado*, “A apoteose seria muito comentada e nela

tomaria parte o Pequeno Otelo, como empertigado *diseur*” (BARROS, 2005, p. 202). Barros registrou também outro personagem tipo desempenhado por Otelo, ainda durante o mês de março de 1927: “No dia 10, Otelo progredira tanto que já pôde fazer o difícil papel de *compère* da companhia [...]” (BARROS, op. cit., p. 203).

Naquele momento, Otelo passava por desafios em suas atuações, mas, os resultados apresentados nos jornais eram positivos e assim, engrandeciam a companhia e o seu trabalho atoral. Durante os espetáculos, ele não estava caracterizado de personagem tipo específico, como Sebastião Arruda, que fazia um tipo caipira, e apresentava-se de forma séria, com trajes formais, causando comicidade pela intensa dramaticidade. Um garoto fantasiado, como se fosse “dândi mirim”, “inventado por empresários espertos” (MOURA, 1996, p. 25).



Painel da Companhia Negra de Revistas - “FUNARTE/ Centro de Documentação”
Ator à direita do olhar do leitor: Grande Otelo, ainda garoto.

A precocidade de Grande Otelo era exaltada e utilizada como uma novidade no meio artístico, uma característica divulgada em letras garrafais nos cartazes da Companhia Negra de Revistas, uma vez que esse comportamento em cena causava o riso e atraía o público. Sobre essa característica, registro trecho de uma crônica de Lycidio Paes¹⁵ sobre o início da carreira do artista

¹⁵ Diretor do grupo escolar Bueno Brandão na época em que Otelo morava em Uberlândia.

Seria no início de 1922 ou 1923 que [...]. Aquele indeciso projeto de gente tinha inteligência e vivacidade um pouco fora do comum, um tanto excêntricas, dispersivas, contrastando com a vivacidade e a inteligência dos demais elementos das classes. [...] Ele gostava mais de perambular pelas ruas palestrando aqui e ali com os que apreciavam a sua precocidade e as suas facécias, mormente os caixeiros-viajantes que sentavam à tarde na porta dos hotéis e que lhe davam níqueis para que cantasse lundus fesceninos quando não versos francamente pornográficos, sem imaginar que com isso contribuíam para a corrupção de um menor ainda em estágio de inocência (PAES, 2002, p. 22).

Paes, na citação acima, critica a falta discernimento das pessoas que ensinavam canções e versos a um menino de apenas 7 ou 8 anos, que ainda não sabia o significado pornográfico das palavras. Contudo, é por essa razão que Otelo chamava mais a atenção das pessoas, as quais se surpreendiam ao ver uma criança proferindo tais versos.

A situação citada acima mostra que Grande Otelo naquela época, não possuía a maturidade e a malícia para perceber-se em cena, era apenas uma criança com inocência própria à idade, que ao se expressar era engraçada e isso o animava a continuar em suas performances pela cidade. Mas, anos depois, usufruiria desses elementos cômicos em sua prática atoral, uma vez que a inocência e a malícia são elementos explorados nas cenas cômicas, propiciando o riso quando utilizados de forma consciente pelo ator.

A consciência dessa prática em cena já era percebida pelo diretor da Companhia Negra de Revistas, Jaime Silva, o qual observando sua atuação verificou que o ator sabia utilizar certas habilidades para provocar o riso e, para aumentar o desempenho de Otelo, lhe confere outra intervenção em cena que pudesse agradar ainda mais o público. O artifício era homenagear personalidades ilustres da plateia, uma atitude ousada que depois acabou se tornando comum nas apresentações do ator. No espetáculo *Carvão Nacional*, em apresentação feita em Recife, não foi diferente, Otelo dedicou o espetáculo ao governador de Pernambuco, *Estácio Coimbra*. Fato que teve grande repercussão nos jornais. (CABRAL, 2007, p. 41)

Em uma nova situação na mesma companhia, Jaime Silva repetiu o artifício e Grande Otelo recitou uma poesia em espanhol, “do Campoamor”, ensinada por Mario Ules, declamada em homenagem a um dos mais famosos primeiros atores

da geração Trianon, *Leopoldo Fróes*, que foi assisti-lo. Ao antigo Serviço Nacional de Teatro (SNT), em Depoimentos III, Otelo relatou o fato e relembrou a poesia, a qual

fazia muito sucesso na época e era assim: Pobre flor, que mal nasciste / Como infeliz fué tu suerte/ El primero paso que diste / Te encontraste com la muerte / El dejarte es cosa triste / Arrancarte és cosa fuerte / Pero dejarte com la vida / És dejarte com la muerte. (OTELO, 1977, p.96)

Através desses exemplos de atuações, é possível fazer um balanço da carreira do ator, até aquele período (1926-27), onde encontro três elementos principais: precocidade, ingenuidade e ousadia. Elementos que contribuíram para a construção de seus personagens cômicos, como *diseur* e o *compère*, identificados nas apresentações exemplificadas neste capítulo, desde quando o garoto saiu de Uberlândia.

Na Companhia Negra de Revistas, Grande Otelo vivenciou momentos relevantes à sua atuação com a realização de centenas de apresentações por diversas cidades do interior de São Paulo e Minas Gerais, além de Rio de Janeiro, Petrópolis, Recife e Salvador. Algumas dessas passagens ficaram registradas em jornais, os quais faziam o “esquentamento” ou a propaganda, contribuindo para divulgação dos espetáculos que chegariam àquela cidade. Por onde passava, Otelo era muito elogiado, foram raras as críticas ruins e era visto como uma figura de destaque dentre todos da companhia.

Na cidade de Santos, ele recebeu muitos elogios e no principal jornal da cidade, a *Tribuna de Santos*, ficou o registro: “[...] ao pequeno Otelo, artistazinho de seis anos de idade, vivo, esperto como um azougue. [...] o inteligentíssimo petiz, que mais uma vez se fará aplaudir”. (CABRAL, 2007, p.36-37)

As opiniões dos repórteres ou colunistas sobre a idade do artista variavam, alguns diziam seis, outros sete e oito anos, uma vez que Grande Otelo possuía estatura física abaixo da média e onze anos, sua idade verdadeira, pois ele havia nascido em 1915. Mas, as informações desse tipo aumentavam ainda mais a admiração diante da precocidade do ator perante o público e contribuíram para garantir um grande número de curiosos na plateia.

Alguns dos elogios nos jornais já se referiam à sua expressão cômica, como os expressos pelo crítico O. Q. de *O Jornal*, que escreveu falando do “temperamento maleável” de Otelo, o qual cantou “canções em português” e realizou uma pantomima com “sóbria comicidade”. O outro jornalista foi Nelson Rodrigues, no jornal *O Globo*, sobre o espetáculo *Café Torrado*, dizendo que: o “negrinho Otelo” possui “uma precocidade admirável”, com “uma voz educada e agradável”, além de brincar com os “menores movimentos” em “uma comicidade adorável”. (CABRAL, op. cit., p. 39)

As atuações de Grande Otelo em sua maioria eram cômicas, como as informadas nos tabloides da época, os quais diziam: “sóbria comicidade” e “uma comicidade adorável”, ambas referem-se ao equilíbrio do ator Otelo em cena, a uma condução do tempo cômico que agradava e surpreendia quem assistia aos espetáculos.

A companhia voltou ao Rio de Janeiro no início de março de 1927, para a estreia da peça *Café torrado*, no Teatro República, mas, os jornais cariocas já faziam o “esquentamento” desde fevereiro e as propagandas e críticas da imprensa de forma geral, citavam a atuação do ator mirim Grande Otelo como uma fórmula de sucesso. O colunista Mário Nunes¹⁶ contribui para aumentar a curiosidade do público, como no exemplo do registro a seguir:

Notícias que temos lido de todos os jornais dos lugares onde tem trabalhado a companhia, dizem da mesma as maiores maravilhas e destacam extraordinariamente o grande Pequeno Otelo, um garotinho preto de seis anos, que é um verdadeiro fenômeno, pois canta, dança e recita em diversos idiomas, como gente grande. (BARROS, 2005, p. 193)

A companhia estava no auge de suas atividades e conseqüentemente a atuação do ator mirim era muito divulgada, ele se tornava em propaganda central e os primeiros tabloides já o reverenciavam como artista de sucesso, como publicado no jornal *O Paiz*, periódico do início do século XX¹⁷:

¹⁶ Colunista respeitado da “Palcos e Salões” do *Jornal do Brasil* no Rio de Janeiro. (BARROS, 2005, p. 193)

¹⁷ Orlando de Barros apresenta um anexo com os títulos dos Jornais do início do século XX, pesquisa que o levou à publicação do livro *A história da Companhia Negra de Revista* (1926-27). (2005).

[...] que viu nele também um “atorzinho de excepcionais qualidades para a difícil arte que abraçou e desde já pode se considerar um vitorioso”, acrescentando que ele quando entrava em cena mostrava-se sempre calmo, dizendo seu papel com absoluta serenidade, sendo ainda “um cômico de mérito”, provocando hilaridade na platéia [O *Paiz*, 06.03.1927, “Artes e Artistas” (crítica) *apud* BARROS, 2005, p. 206].

Depois de sua primeira passagem pelo Rio de Janeiro em março de 1927, Otelo voltaria a capital federal em maio do mesmo ano, momento em que teve que deixar o elenco da companhia, a qual no final daquele mês continuaria a temporada pelo sul do país. O garoto voltou para São Paulo na companhia de sua família, os Gonçalves, “o que fez interromper a promissora carreira por alguns anos” (BARROS, 2005, p. 221-223).

O impedimento em continuar com a carreira artística se deu em consequência da mudança de Abigail Parecis à Itália. Assim, o menino volta a morar na capital paulista, mas agora, sem a companhia de Abigail e sem poder atuar começa a fugir de casa, passando o dia todo na rua. Motivo que fez Isabel Parecis e João Manuel Gonçalves recorrerem algumas vezes ao Juizado de Menores. Mas, as fugas se tornaram constantes e seus tutores, com viagem marcada para Itália, decidiram deixar Otelo, o qual passou a viver definitivamente na rua. (CABRAL, 2007, p. 43)

Otelo ainda era uma criança de onze anos, diferente das outras, pois era um artista com experiência, além de ter tido destaque e reconhecimento na Companhia Negra de Revistas, a última e significativa experiência até aquele momento de sua vida. Nas ruas e longe das plateias, o artista Otelo vivia uma fase precária e, embora passasse por uma situação nada agradável, durante meses utilizou suas habilidades artísticas para sobreviver.

Em uma noite, enquanto dormia coberto de jornais para afugentar o frio, foi encontrado por policiais e levado para o Abrigo de Menores de São Paulo. (op. cit., p. 44). No abrigo, mostrando suas habilidades artísticas conseguiu ser adotado novamente, agora pela família do Doutor Antônio Queiroz, a qual seria sua terceira “família branca” no período de 1927 até 1933. Anos que o fizeram cursar até o 3º ano ginasial no Liceu Coração de Jesus onde pode continuar suas atividades artísticas, mas agora de forma amadora. O plano dessa nova família era que Grande Otelo fosse advogado, mas Doutor Queiroz percebendo seus

anseios de artista facilita, em 1933, sua adoção a outro tutor ligado ao meio artístico, o empresário Miguel Max¹⁸. Otelo, já era um rapaz de dezoito anos e precisava de um tutor até completar vinte e um anos. Com Miguel Max conseguiu poucas apresentações e apenas pelo interior paulista. Essa situação que não agradava Otelo que ansiava voltar ao Rio de Janeiro. (CABRAL, 2007, p. 45-53).

Lembrando-se de suas atuações no teatro de revista na Companhia Negra de Revistas, do sucesso e reconhecimento vividos, o ator objetivava viver de arte e a cidade escolhida para isso era a capital federal. A companhia que lhe interessava no momento, era a *Companhia Tro-lo-ló* de Jardel Jércolis, um dos grandes nomes do Teatro de Revista na época, fundada em 1925, juntamente com José do Patrocínio Filho.

O intuito da Companhia era lançar um novo modelo de revista, com características de primeiro mundo, endereçada a um público mais seletivo. No Teatro Glória, na Cinelândia, trouxeram para o elenco nomes de fama como: Aracy Cortes, Manoela Mateus, “a belíssima” Lódia Silva, Oscarito, Mesquitinha, Margot Louro, Eva Todor, Pedro Dias, “ótimos bailarinos e coreógrafos Lou e Janot”. (VENEZIANO MONTEIRO, 1996, p.110-111).

A experiência do ator Grande Otelo naquele momento era o teatro de revista do final da década de 20, estava afastado da vida artística há algum tempo, mas isso seria superado quando retornasse ao ritmo contínuo de trabalho em uma companhia de revista. A companhia de Jardel Jércolis buscava inovações, era uma empresa que já estava no mercado há quase dez anos e, como as demais do ramo teatral, concorria com o público dos cinemas, o qual já se comentava desde 1929 (VIANY, 1959, p. 98-99). As companhias viviam a cada espetáculo o desafio de conquistar o público e, para superar a concorrência, colocavam um elenco famoso em cena, além de espetáculos convidativos e modernos. Enquanto isso, Otelo ouvia comentários e lia pelos jornais (CABRAL, 2007, p. 55) as evoluções do teatro de revista carioca, mas ainda estava longe de voltar a atuar.

Otelo teve alguns problemas com a esposa do empresário e tutor Miguel Max, os quais decidem passar a tutela para o cenógrafo Rubens de Assis, que

¹⁸Miguel Max era irmão de Jerônimo Max, marido de uma estrela do teatro de revista, Margarida Max.

não chegou nem a assinar os papéis em cartório, preferindo viajar ao Rio de Janeiro para atender o compromisso de decorar uma loja na cidade. (CABRAL, op. cit., p. 53) Otelo passa por um período sem tutor até completar a maioridade e se instala em modesta pensão na Avenida São João¹⁹. O ator precisava trabalhar e faltavam ainda dois anos para atingir a maioridade, então procura o comissário de menores, para conseguir um documento que comprovasse a sua capacidade de ser responsável por si mesmo. O comissário, que gostava muito de Otelo, sugere-lhe que procure o Juiz, pois seria aniversário de sua neta e na festa, com suas habilidades de artista, ele poderia realizar alguma apresentação. Resultado, o plano do comissário deu certo e “o juiz elaborou um documento autorizando-o a trabalhar na companhia teatral da bela vedete gaúcha Zaíra Cavalcante”. (CABRAL, op. cit., p. 54).

Otelo conseguiu sua maioridade e, naquele momento, o apoio das “famílias brancas”, as quais contribuíram para sua educação, principalmente artística, havia se encerrado. Começava uma nova fase na vida do artista, que ainda não tinha completado vinte anos. Mais uma vez, consegue atingir seus objetivos através de suas habilidades artísticas e uma certa “malandragem”.

Na Companhia de Zaíra Cavalcanti, Otelo viajou pelo interior de São Paulo em um espetáculo onde “cantava *Mimi*, uma valsa-canção de *Uriel Lourival* gravada por *Silvio Caldas* em 1933”. (CABRAL, op. cit., p. 54) Sua atuação nos palcos neste momento não lhe proporcionava grandes papéis, assim, sua vontade de participar da Companhia de Jardel Jércolis se tornava ainda maior e buscava encontrar a oportunidade, em um momento propício. E isso aconteceu quando Otelo, através de uma notícia no jornal, toma conhecimento de que a companhia carioca iria a São Paulo com o espetáculo *Ondas Curtas* (1934), e neste instante deixa a companhia de Zaíra Cavalcante.

Decidido a chegar ao seu destino, que era encontrar-se com Jardel Jércolis, utiliza sua criatividade e desenvoltura. Em resumo, Otelo estava no interior de São Paulo em Itajobi, sem dinheiro, e pegando carona chega em Taquaritinga onde conversa com o delegado de polícia que, para ajudá-lo, lhe faz a proposta de substituir um dos dois presos que deveriam ser embarcados com

¹⁹ Onde conhece Abdias do Nascimento, o qual fundou em 1944 o TEN - Teatro Experimental dos Negros.

um soldado para São Paulo. Assim, conseguiu chegar à Estação da Luz e foi direto ao teatro Cassiano Antártica, onde Jardel Jércolis havia se apresentado. Mas, a resposta do empresário não foi positiva, alegou que o elenco estava completo. Contudo, Otelo não desistiria facilmente. Aproveita o convite para participar do festival em homenagem à esposa de Jardel Jércolis, principal atriz da companhia, Lódia Silva. Durante a comemoração fez sucesso cantando algumas canções estrangeiras e assim, Jércolis resolveu contratá-lo, mas para a função de avisador (pessoa que compra lanche para o elenco). Então, Otelo seguiu com a companhia em temporada pelo sul do país. (CABRAL, op. cit., p.55).

Coincidência ou não, Otelo estava novamente em uma companhia carioca com viagem marcada para o sul do país, mas agora em 1934, sem impedimentos, em uma situação bem diferente da anterior vivida na Companhia Negra de revistas, pois dessa vez o ator não estava nem escalado para o elenco. Com apenas parte de seu objetivo atingido, faltava pouco para participar de uma das melhores companhias da época, Otelo possivelmente almejasse ser um grande ator e repetir a experiência de ser famoso.

Sua estreia na *Companhia Tro-lo-ló* aconteceu no dia 31 de maio de 1935, no Teatro João Caetano, com o espetáculo *Gol!*. Otelo aparecia cantando no meio do público uma música americana, quando uma mulata (*Nair Farias*) entra reclamando que um moleque do morro, como ele, devia cantar samba. Então ele tira a casaca e canta um samba com ela.

Otelo representou um personagem tipo, um sambista carioca, mostrando a influência americana da época que, principalmente através do cinema, modificava os costumes dos brasileiros. No espetáculo *Gol!*, o roteiro exaltava o samba e as suas características nacionais. Mas, de forma geral, o espetáculo não teve sucesso, Otelo cantou, interpretou, mas passou despercebido.

A estreia de Grande Otelo na *Companhia Tro-lo-ló* não convenceu o público. Acredito que o personagem tipo desempenhado por Otelo ainda não estava suficientemente caracterizado, pois, a pouco havia chegado ao Rio de Janeiro, precisava conhecer e observar melhor essas figuras que faziam parte da sociedade carioca. Sobre esse período, Grande Otelo registrou:

Quando cheguei ao Rio em 1935 e me tornei profissional de revista, já encontrei o Manoelino Teixeira, o Mesquitinha, o Oscarito, o espanhol Palitos, o Ildefonso Norat, todos esses atores. Já tinha visto em 1927 as variedades, “varietés”, no extinto Cine Avenida, que fazia palco e tela e foi uma escola para muitos atores. Encontrei tudo isso e como eu não sabia de nada, tinha que observar toda essa gente, por isso fazia espetáculos de graça, não só para que o público me visse, mas para ver os outros trabalharem, como se maquilavam [...] (Otelo, 1977, p. 100).

A carreira artística de Grande Otelo praticamente começava do “zero” e ele buscava interagir com os outros profissionais para encontrar outras formas de atuação que contribuíssem para a composição de seus personagens e também para conhecer de outras possibilidades de atuar que lhe rendessem algum dinheiro, pois ainda não possuía remuneração fixa na companhia de Jardel Jércolis.

Grande Otelo estava com vinte anos em 1935, quando começava a frequentar a noite carioca. Buscava trabalho nas companhias de variedades, passava por bares, teatros na Praça Tiradentes, participava da vida boêmia e mundana do centro do Rio e, em seu trajeto, conhece os mais variados tipos de cidadãos cariocas.

O envolvimento do artista não se limitava ao meio profissional e as habilidades que lhe faltavam foram adquiridas na prática e na convivência cotidiana com todos os tipos de pessoas. Otelo, no dia a dia, com seu comportamento extrovertido, observava, imitava, estudava, buscando possibilidades que enriquecessem a construção de seus personagens. Encontrava a “matéria-prima” para a maioria de suas composições na sociedade, uma vez que a fonte de criação do roteiro de uma revista estava no cotidiano social brasileiro. Na relação do ator com o texto, Monteiro registra em um depoimento de Grande Otelo:

Não havia Stanislavski, não tinha laboratório. Para se fazer um monólogo “dramático”, não se precisava recorrer a nenhum fato triste da vida gente. O monólogo em si continha palavras que levavam ao sentimento e às lágrimas. O ator antigo tinha uma ligação maior com o texto. Ou ele brigava com o texto e não fazia, ou entrava dentro do texto. Se ele tinha que ser um leão, seria um leão. Se tivesse que ser um vagabundo, seria um vagabundo. Chegaria nesse “vagabundo” através da observação, do trabalho,

do estudo das atitudes fora do palco e, principalmente, dos ensaios (VENEZIANO MONTEIRO, 1996, p. 105).

Atuando no Teatro de Revista, Grande Otelo soube utilizar suas experiências de vida na construção de seus personagens, sejam eles o sambista carioca, o malandro e mesmo aqueles interpretados quando ainda era um garoto de onze anos, o *diseur* e o *compère* ou compadre, marcados com características de oralidade e corporalidade muito pessoais. Sobre esse aspecto, vale a pena registrar parte do texto de um catálogo sobre filmes que participou:

[...] O ator nunca hesitou em recorrer a alguns extremos histriônicos, desde malabarismos corporais até exageros da expressão facial, como olhos revirados, lábios espichados e outros tiques que compõem todo um elenco de atitudes cômicas físicas, paralelas à comicidade verbal e ao próprio modo de falar. (OTELO, 1985, p. 10).

Para tanto, o ator Grande Otelo utilizava a irreverência em um ritmo rápido, onde o improviso era indispensável, somando ao texto às suas habilidades cômicas, ora com inocência, ora com malícia em um jogo constante com a plateia. E assim, Otelo conduzia a cena, sem desagradar o foco principal do espetáculo, o público, em uma relação que era repetida a cada novo espetáculo. As peças variavam muito no teatro de revista e o ator deveria garantir o seu personagem tipo, como também a sua atuação fixa naquela empresa. Sobre a atuação de Otelo, Veneziano registrou que os atores se especializavam em personagens tipos e no caso de Grande Otelo, o seu personagem tipo de maior sucesso foi o malandro. (VENEZIANO, 1991, p. 123)

A vida pessoal do ator, através da religião africana, da cultura negra-baiana, do profano com o carnaval e do samba, contribuíram também em sua prática atoral, pois durante o período que estava na companhia de Jardel Jércolis, todos esses elementos se misturaram e ganharam forma nas encenações, principalmente no espetáculo *Tabuleiro da Baiana* de 1937. Grande Otelo vivenciava de perto esse contexto, como nos diz Roberto Moura:

Experiência que penetra em todos os poros do já então Grande Othelo, fundamentando seu estilo estridentemente histriônico mais

lírico, trágico-satírico, e suas habilidades de cantor e dançarino. (MOURA, 1996, p. 36)

Essas apresentações do ator, onde misturava as experiências, profissional e pessoal, resultaram em outras atuações, adaptadas do teatro para os *shows* de cassinos, como aconteceu com o espetáculo citado acima, além de promover o encontro de Grande Otelo com nomes famosos do *show* internacional. Sobre o espetáculo, Otelo relatou:

[...] eu fui para o Cassino da Urca devido a uma interpretação que fiz no Jardel, o *Tabuleiro da Baiana*, que foi a minha revelação com a atriz Deo Maia. Estive no Cassino Atlântico e, no ano seguinte, fui contratado para o Cassino da Urca, cujo empresário foi o maestro Romeu Silva. (OTELO, 1977, p. 99)

Um ator, um cantor e agora dançarino. Seu repertório aumentava com os ensaios e fora dos palcos, onde buscava os elementos que compunham o estudo de atitudes, dos papéis que iria desempenhar em cena, havia um “trabalho consciente de ator. Embora não sistematizados”, (VENEZIANO MONTEIRO, 1996, p. 105) Otelo criou expressões faciais que acabaram se tornando sua marca de atuação, como a boca em flor, registrada na imagem abaixo.



Grande Otelo com Alberto Cavalcanti –
Arquivo: FUNARTE/ Centro de Documentação

Características como essas foram se tornando “marcas” de atuação do ator Grande Otelo. Seu trabalho atoral estava de acordo com o gênero teatral que

havia escolhido para se profissionalizar. A convivência na *Companhia Tro-lo-ló* propiciou sua entrada também em outra arte, o cinema. A atuação cinematográfica do ator revisteiro Grande Otelo inicia-se quando a sétima arte começa a ganhar força no Brasil. Sobre isso, vejamos o registro de Roberto Moura (1996):

É com Jardel Jércolis que sai pela primeira vez do país, fazendo temporadas na Argentina e no Uruguai, e em 36 partindo pela primeira vez para a idealizada Europa, se apresentando em Portugal e depois na Espanha, quando a companhia tem a excursão encurtada pela guerra civil. Na sua volta, passa, além do teatro, a se envolver com o movimento cinematográfico que ganhava novamente vida na cidade, com a abertura de novos estúdios e produtoras. (MOURA, op. cit., p.35)

Como se observa na citação acima surge uma nova carreira na memória atoral de Grande Otelo após o ano de 1936, como apontado por Roberto Moura (MOURA, 1996, p.35), porém não confere com o início registrado por Sérgio Cabral (CABRAL, 2007, p. 293). A primeira participação fílmica de Grande Otelo aconteceu em 1935 na película *Noites Cariocas*, com direção de Enrique Cadícamo, já no estilo denominado chanchadas, que “eram filmes baratos e populares, ancorados em músicas de sucesso da época”. (CALIL, 2002 p.15), um gênero cinematográfico que predominou entre as décadas de 30 e 60 no Brasil. (CATANI & SOUZA, 1983, p. 32-66).

Grande Otelo participou também da fase de transição para o cinema novo, que se “configurara como um *movimento* dentro do meio intelectual e artístico brasileiro, contando com curta, mas expressiva filmografia de títulos reconhecidos pela crítica cinematográfica e por festivais internacionais” (MELO, 2006, p.165). Dentre essas obras, nas quais participou, estão o filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro. Há também outras produções não cômicas, que buscavam se diferenciar do estilo das chanchadas, e são do mesmo período dos filmes analisados no segundo capítulo desta dissertação. As películas *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos e *Assalto ao Trem Pagador* (1962), direção e roteiro de Roberto Farias, as quais se inserem neste movimento cinematográfico, o Cinema Novo.

Os personagens tipos consolidados no teatro foram transferidos para o cinema, principalmente nos filmes denominados chanchadas, mostrando assim, a contribuição de atores como Grande Otelo na consolidação desses *tipos* que fazem parte da história cultural brasileira.

1.2 - OLHARES SOBRE A ARTE DE ATUAR DE GRANDE OTELO

Não há mensagem que seja irreversível, informação que não seja ambígua, porque não há uma única interpretação de qualquer objeto. O que existe são perspectivas da realidade, e nenhuma delas esgota, completa e definitivamente quer a análise, quer a descrição.

(Marina Maluf)

Aqui, nesse subtítulo, registro diversas personalidades que acompanharam de perto a carreira artística de Grande Otelo. Para tanto, trago um depoimento do próprio ator, onde ele resume sua trajetória até a sua atuação na televisão brasileira apresentando discussões sobre a prática atoral de forma geral, o que vem complementar a análise da construção de sua carreira de ator.

A citação abaixo foi (SILVA, 2003, p. 68-70) escolhida por trazer informações relevantes sobre a memória atoral do ator Grande Otelo. Trata-se de uma resposta a um questionamento feito pelo cineasta Paulo César Saraceni a Grande Otelo em um de seus depoimentos²⁰ prestados ao MIS / RJ (Museu da Imagem e do Som). Vejamos a pergunta do cineasta após ter assistido Grande Otelo no filme *Natal da Portela* (1988):

O filme está ótimo. Eu cheguei na sexta-feira, a cópia pronta chega daqui a dez dias. Mas apesar de ser difícil um diretor admitir que um ator o influenciou bastante na sua carreira, com você foi isso que me aconteceu. Nessa experiência, filmando o Natal, onde os personagens principais são atores negros, constatei que você não diferencia o ator negro, ou seja, você é um ator. Quando entra em cena, você é um ator e a gente não sabe mais qual a sua raça, a sua cor, nada, você é um ator. [...] Como ator, qual o seu depoimento a respeito? (SILVA, 2003, p. 68)

Como indica a citação acima, embora deva ser natural que haja influência entre atores e diretores, Saraceni diz que esse fato é difícil de ser admitido pelo diretor, mas reconhece que, no seu caso, houve uma troca, onde ele aprendeu com um de seus atores, no caso Grande Otelo.

²⁰ Grande Otelo prestou depoimentos ao MIS / RJ em três oportunidades. O depoimento em questão aconteceu em 28 de março de 1988, no Projeto de Depoimentos 100 anos de Abolição. (SILVA, 2003, p. 39).

Em resposta ao questionamento de Saraceni sobre o fato de ser um ator negro, Otelo fala sobre a arte de atuar:

O ator não é negro, não é branco, não é amarelo, não é vermelho, nem é malaio, é ator, e ator é um ser privilegiado, porque nasce ator. Lembro-me que na minha terra já era ator, quando cantava as primeiras músicas que aprendi. Uma delas foi: “tarde, morre o dia tristemente, um véu de sombra cai, do céu à terra lentamente”. Foi-me ensinada por Da. Maria Simão, mais conhecida em família por Pequena, e ela faz questão que eu a chame de Pequena até hoje. Eu já era um ator mesmo sem ter visto um Jacques Cougan, um Chaplin. Quando eu pude andar na rua, quando eu pude falar com as pessoas, eu dizia: o senhor quer que eu cante? [...] (SILVA, 2003, p. 68)

Pela facilidade em comunicar-se, em cantar e recitar, ainda pequeno pelas ruas de Uberlândia, Otelo se considerava um ator nato e, portanto, concluía que o ator “*nasce ator*” e que depende da sua vontade em fazer alguma coisa, como dito abaixo. No entanto, também deixa claro, as dificuldades causadas pelo preconceito no ambiente artístico:

[...] *eu poderia me colocar numa posição de exceção* (grifo nosso), embora desta maneira, eu esteja indo contra aqueles que têm vontade de fazer uma coisa dentro do ambiente artístico. Mas ainda assim, o negro é sempre colocado numa posição inferior, de empregado, de subalterno. O único que botou negro fazendo o papel de protagonista foi o Abdias do Nascimento, no *Imperador Jones*. (OTELO, 1977, p.105)

Grande Otelo afirmava não ter tido impedimentos em sua carreira pelo fato de ser negro e era visto em cena não por sua cor ou raça, mas sim pela sua arte. Mas deixando evidente que o preconceito existe na sociedade e que foi vivido por ele, conta como essa experiência foi transferida para seus personagens como no exemplo abaixo quando expressa a frase: “pigmento, sempre o pigmento”:

[...] Depois fiz João Ninguém, com direção do próprio Mesquitinha, se não me engano. O Mesquitinha tinha me dirigido muito na companhia do Jardel. Em 1935 fizemos uma peça chamada Carioca. Era uma peça estrangeira e o seu nome original era Hospedaria do Cavalo Branco. O Mesquitinha, diretor de cena da Companhia, me ensaiava exaustivamente, duas, três, quatro horas. E eu dizia apenas uma frase: pigmento, sempre o pigmento. Nessa peça eu já chorava, porque já sentia o que era

pigmento. Eu me apaixonei por uma moça branca, hóspede do hotel e ela não gostava de mim. Mesquitinha me ensaiava para dizer esse pigmento, durante duas, três horas, e eu nunca disse: estou cansado. Só parava quando o diretor mandava. Agi dessa forma com todos os diretores, o Mesquitinha, o Ademar Gonzaga... O Mesquitinha também me dirigiu num filme chamado “Onde Estás Felicidade?”, em 1939. [...]

A vivência pessoal do ator Grande Otelo foi acionada por ele na construção de seus personagens, pois como o ator relatou, ao ser dirigido por Mesquitinha, durante os ensaios em teve que repetir várias vezes a frase: *pigmento, sempre o pigmento*, reconheceu: *eu já chorava, porque eu já sentia o que era pigmento*. Essa foi a maneira encontrada pelo diretor Mesquitinha²¹ para que Otelo atingisse a entonação técnica desejada àquela cena. Nesse exemplo cabe um dos vários caminhos para levar à cena os sentimentos, um deles é sobre a “Fé e sentimento da verdade” de Constantin Stanislavski (2008), com o qual podemos refletir sobre a experiência vivida por Grande Otelo durante sua atuação no filme:

[...] *na vida comum, a verdade é aquilo que existe realmente, aquilo que uma pessoa realmente sabe. Ao passo que, em cena, ela consiste em algo que não tem existência de fato, mas poderia acontecer.* [...] Para nós tem importância: *a realidade da vida interior de um espírito humano* em um papel e a fé nessa realidade. Não nos interessa a existência *propriamente noturalística* do que nos rodeia em cena, *a realidade do mundo material!* Esta só nos é útil na medida em que fornece um fundo geral para os nossos sentimentos. (STANISLAVSKI, 2008, p. 168-169)

Em outro exemplo, na peça *Carioca* (1935), Grande Otelo interpretava um boy (OTELO, 1977, p. 97) e o ator inconscientemente praticou as teorias de Stanislavski, pois buscava interiormente as emoções vividas para aplicar na cena uma *fé nessa realidade*. Portanto, mesmo sem conhecer as teorias do autor russo, Otelo também realizava uma prática consciente e até sistematizada na construção de seus personagens, pois repetia várias vezes a frase, até encontrar o sentido ideal à cena. Assim, possivelmente utilizou essa prática atoral não somente nos personagens dramáticos, como também nos papéis cômicos, os quais perfazem maioria em sua carreira.

²¹ Olímpio Bastos foi diretor, ator, cômico, estreou no teatro de revista, aos oito anos. Faleceu no RJ em 1956. (VENEZIANO MONTEIRO, 1996, p.105)

Em relação à suas formas de atuar e participação no cinema, Otelo diz que sempre usou sua criatividade, mas havia alguns diretores da época que não permitiam a opinião de seus atores para a resolução das cenas. No cinema, as cenas eram criadas também através da improvisação, assim como Grande Otelo fazia no teatro de revista. Contudo, havia uma diferença, no cinema tudo era gravado previamente e, depois, o diretor selecionava apenas o que achava melhor. Resultando, assim, na exclusão de momentos e ideias relevantes, os quais acabavam se perdendo, pela necessidade dos cortes durante a edição do filme. Sobre isso Otelo relatou:

[...] Acontecem coisas criativas dentro do filme, que o diretor às vezes gosta e às vezes finge que gosta e corta na sala de corte. Watson Macedo era mestre nisso. Eu e o Oscarito éramos muito criativos. Ele cortava muita coisa, mas só agíamos dessa forma porque no momento pensávamos estar certos. Carlos Manga também discutia muito comigo. Em “Dupla do Barulho” tinha uma cena em que, bêbado, tinha que subir uma escada. A Dupla do Barulho era formada pelo Tunico e Tinoco, eu discutia porque o nome do Tunico sempre saía na frente do meu. E ficava bastante magoado. Mas depois da discussão a cena saiu como eu havia sugerido. (SILVA, 2003, p. 70)

Nos sets de filmagens, o revisteiro Grande Otelo, transferiu sua forma de atuação para a composição de seus personagens nas telas, os quais apresentavam características dos tipos teatrais. Além disso, o artista não apenas executava sua função de ator, como também questionava, dava sugestões e discutia com o diretor, principalmente quando não compreendia o seu personagem. Sobre suas interpretações cinematográficas, expõe qual era a maneira que achava mais conveniente para atuar: “[...] *Eu não li os roteiros da Atlântida, não li os roteiros da Cinédia, eu nunca lia os roteiros, porque eu fazia exatamente o que o diretor mandava.*[...]” (SILVA, 2003., p.70).

Grande Otelo *não lia os roteiros* dos filmes, mas gostava de construí-los com os diretores para entender o “desenvolvimento do personagem”, assim, sabia quais eram os elementos necessários para compô-los e depois poderia ser conduzido pela direção, com uma postura “exatamente dócil diante do diretor”. Como ele registra na citação abaixo, assim, começo a compreender de forma geral a sua atuação, através da citação:

[...] Na novela “Mandala”(grifo meu), que estou fazendo agora na televisão, teve uma sinopse, mas a direção está sendo outra, e eu tenho brigado muito por causa disso. “Eu gosto de seguir aquilo que eu entendo” (grifo meu). Para fazer um filme, prefiro conversar, saber da história, entrar no personagem, depois fico exatamente dócil diante do diretor. Não discuto com o diretor desde que eu saiba o desenvolvimento do personagem.

Dando continuidade ao processo de tentar delinear uma memória da atuação de Grande Otelo, trago outros relatos, de pessoas de algumas áreas da arte, principalmente do cinema e do teatro, as quais contribuíram para traçar um perfil do ator. Um dos mais famosos diretores de vários filmes da Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S/A, *Carlos Manga*, diretor de alguns títulos de sucesso com a participação de Grande Otelo, como *A Dupla do Barulho* (1953) e *Matar ou Correr* (1954), em um depoimento²², fala com admiração sobre o ator: *Grande Otelo era um homem pequenino que tinha um nome muito grande, Grande Otelo.*

Retomemos aqui, em um parêntese, como se deu a construção de seu nome artístico. De “Tiãozinho”, nas aulas de canto com Abigail Parecis, virou Otelo e, continuando a sequência de suas passagens pelas companhias teatrais, na Companhia Negra de Revistas passou a “Pequeno Otelo” e quando volta aos palcos na companhia de Jardel Jercólis, é chamado de Grande Otelo, um artifício utilizado em sua estreia para causar curiosidade, destacando sua participação no elenco.²³ O diretor de cinema Carlos Manga, poderia estar se referindo à força do nome do ator, sobre um certo poder desses nomes, principalmente naquela época das chanchadas, onde bastava o nome no elenco para que o sucesso de bilheterias acontecesse. Esse fato pode ser confirmado, pois ambos os filmes citados acima, trazem a dupla de destaque da época, Grande Otelo e Oscarito. Manga trabalhou com o ator Grande Otelo quando no auge de sua carreira no cinema e assim, conseqüentemente, também, o auge das chanchadas, as quais

²² Depoimento de Carlos Manga em vídeo ao MIS – Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, momento de comemoração aos 100 anos do Cinema Brasileiro (1995). Visita realizada pela autora em 18/04/2011.

²³ No início, seguindo os moldes americanos, era *The Great Otelo*, [“A ideia de Jardel Jércolis, ao batizá-lo de *The Great Otelo*, foi extraída do filme *The Great Gabo*, de *Von Stroheim*, exibido na época (no filme, *Gabo* era um boneco, bem feinho, por sinal)"] (CABRAL, op. cit., p. 61) e depois, traduzido para Grande Otelo.

abrigavam os diversos personagens tipos consolidados no teatro, como os realizados pelo ator.

Na década de oitenta, Grande Otelo buscou outras “possibilidades e cumplicidades cinematográficas”, nesse período participa de seu último *Katharsys: História dos anos 80* (1992), um produção realizada pela Corisco Filmes, do diretor Roberto Moura, com o qual viveu uma produtiva amizade profissional como relatou o cineasta:

Resolvemos gravar uma longa conversa a partir de seus filmes, criamos apaixonadamente um personagem que se transformou a cada dia de filmagem, escrevemos um roteiro sobre o Rio e lutamos com denodo para produzir o filme. (MOURA, 1996, p. 10).

Foi um momento de várias atividades e projetos, dentre eles o roteiro de um filme, do período em que Grande Otelo atuou na Atlântida, cuja criação datava do início dos anos 50, com a contribuição de Ismar Porto, um argumentista-roteirista. Porto ajudou Otelo a escrever sua ideia, baseada na fábula da Cinderela. Dos contos de fadas para o ambiente popular do Rio de Janeiro, com o título *Gafieira*, era voltado para um público infanto-juvenil e se passava nos arredores do Elite Clube. (MOURA, 1996, p. 112). Moura e Otelo criaram o projeto, mantiveram a fábula e a transformaram em uma história adulta e noturna, mas não conseguiram concretizá-lo, devido à falta de capital necessário. A ideia continua guardada com o cineasta.

Grande Otelo também foi roteirista e na escolha do tema sobre a gafieira, mostrava seu apreço por essa dança. Em vida houve muitas concretizações, como no teatro, onde ele atuou não apenas como ator, como nos mostra a citação:

[...] seja ousando pela primeira vez se dirigir em espetáculos autobiográficos, o primeiro deles com sua amiga Vanja Orico em 1968, *Vanja vai, vem e Grande Othelo também*, no teatro Miguel Lemos, e, logo depois, solo em *Grande Othelo saúda e pede passagem*, no teatro Opinião. (MOURA, 1996, p.74)

Grande Otelo criou e dirigiu espetáculos sobre sua vida, seguindo o contexto de sua escola, o teatro de revista. Havia nesses espetáculos,

possivelmente, uma certa dose de irreverência, se apenas nos ativermos aos títulos²⁴: *Vanja vai, Vanja vem e Grande Otelo também* (1965) ou no educado *Grande Otelo saúda o público e pede passagem* (1972). Os espetáculos eram autobiográficos, em uma época que se fazia teatro político, uma forma reinventada na busca de mudanças sociais, onde “o ator deixa de ser apenas o intérprete e assume a co-autoria da criação cênica, ombro a ombro com o dramaturgo, o músico e o cenógrafo.” (LIMA, 1994, p. 237) Assim, o artista Grande Otelo buscou apresentar-se no *Opinião*, um teatro engajado, político, um espaço onde ele poderia expor seu espetáculo a uma leitura crítica.

Seu posicionamento enquanto artista evidência uma preocupação crítica com a arte que estava fazendo e, nos espetáculos acima citados, mostra outro Grande Otelo que não queria apenas fazer rir, ou às vezes chorar, mas também fazer pensar.

Atuava muito, não porque era uma referência artística nacional, mas também porque era uma necessidade pessoal. A sua imagem foi durante anos, várias vezes, projetada nas telas, permitindo uma relação de intimidade com o público que o acompanhava. Sobre a essa intimidade propiciada pelo cinema, vejamos o que diz Gomes (1976):

Com o cinema. Num primeiro exame, as coisas se passariam na tela de forma menos convencional do que no palco, e decorreria daí a impregnância maior da personagem cinematográfica, o desencadeamento mais fácil do mecanismo de identificação. (GOMES, 1976, p.112-113)

Essa identificação realmente despertava no público certa intimidade com as personagens de Grande Otelo, como também com os de outros, como Oscarito. Ambos garantiam o sucesso das bilheterias, pois contavam com um público específico, uma plateia de formação popular em sua maioria, que queria vê-los em cena. Grande Otelo teve uma carreira longa, com várias homenagens, tanto no Brasil como em outros países, em especial na França que mantinha uma ligação carinhosa com o artista. A seguir, ilustro com dois exemplos de homenagens, um brasileiro realizado em Belo Horizonte, Minas Gerais e outro francês, em Paris.

²⁴ Ambos os títulos sofreram alterações. (CABRAL, 2007, p. 309)

A primeira citada, o trouxe à capital Belo Horizonte, com o espetáculo musical em temporada, o *Hollywood Bananas*, inspirado nas Chanchadas da Atlântida. Nessa oportunidade, com muita lucidez, Grande Otelo agradeceu e falou sobre a conotação pejorativa que por muito tempo denegriu a comédia musical brasileira no cinema com a denominação chanchada: “Esta comédia tinha princípio, meio e fim. O que tem princípio, meio e fim é uma obra de arte. Tinha um enredo. Foi um desrespeito grande da parte dos jornalistas chamarem os filmes de chanchadas”²⁵.

Otelo, assim como os jornalistas da época, entendia que o significado da palavra chanchada estava relacionado a algo negativo. Mas as chanchadas tiveram uma contribuição grande, principalmente para o cinema brasileiro, como um período evolutivo ou como entretenimento e também para a formação e apresentação de artistas atores e cantores.

Reconhecido como um ícone internacional do cinema negro, em 1993, com setenta e oito anos, dos quais setenta foram dedicados à sua vida artística, receberia outra homenagem na França, no *Festival de Três Continentes*, em Nantes, no âmbito da mostra *Os Anéis da Memória*, voltado para o cinema negro²⁶; mas que ele não esteve presente, pois ao chegar ao aeroporto da cidade de Nantes em Paris, faleceu.

Grande Otelo ainda desejava realizar vários projetos. Um desses sonhos aconteceu no final do mês de outubro de 1993, com a publicação de seu livro de poemas *Bom dia, manhã*, que contou com a organização de seu filho Luís Carlos Prestes Filho. (CABRAL, 2007, p. 290)

Na época do falecimento do ator, a atriz Bibi Ferreira²⁷ deu um depoimento emocionado sobre o amigo e colega de ofício:

O poder de comunicação na representação de Grande Otelo era tocante porque ele passava uma expressão sempre de criança desamparada. [...] Ele era um gênio porque se destacava sobremaneira da representação do mesmo gênero dos outros atores. Fiz com ele *O Homem de La Mancha*, e seu *Sancho*

²⁵ NA ÚLTIMA ENTREVISTA, UMA DECLARAÇÃO DE AMOR `A ARTE. **Jornal Estado de Minas**, 27, nov, 1993, Segunda seção. p. 09. Ver: Arquivo Público de Uberlândia, Biblioteca de Apoio, pasta 11.

²⁶ O ADEUS A GRANDE OTELO. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, nº 2.174, p. 20, 26, nov, 1993. Ver: Arquivo Público de Uberlândia, Biblioteca de Apoio, pasta 11.

²⁷ Bibi Ferreira (1922) atriz, filha do ator Procópio Ferreira. (TROTТА, 1994, p.116)

Pança é antológico, por sinal o único *Sancho Pança* na história do mundo, negro. [...] ²⁸

²⁸ O ADEUS A GRANDE OTELO. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, nº 2.174, p. 20, 26, nov, 1993. Ver: Arquivo Público de Uberlândia, Biblioteca de Apoio, pasta 11.

1.3 – GRANDE OTELO EM PROCESSO AUTOBIOGRÁFICO

Começemos com uma citação que mostra o empenho de Grande Otelo em deixar para a posteridade o registro de suas memórias:

Já percebera uma parte de sua estatura como artista, e assim procurava guardar suas coisas antigas antes tidas como sem valor, assim como estava decidido a gravar organizadamente suas memórias e impressões. (MOURA, 1996, p.99)

Por volta de 1983(MOURA, 1996, p.109), com quase setenta anos, Grande Otelo começou sua relação de parceria profissional e de amizade com o cineasta Roberto Moura na empresa Corisco Filmes. Neste momento, Otelo decide com mais afinho, registrar parte de sua atividade artística. Mas que, como veremos posteriormente, essa ideia já estava sendo gestada anos antes. Restavam-lhe pouco mais de dez anos de vida e, coincidentemente, naquele momento Grande Otelo se organizava para que lhe fosse resguardado o direito de ser lembrado.

O ator planejava seus projetos, conhecia sua realidade de artista, com seus altos e baixos e por isso entendia que não poderia se limitar a certas atuações, ou seja, realizar apenas o que gostava ou que achasse relevante. Apesar da idade, estava bem fisicamente e mentalmente, principalmente em relação ao seu lado intelectual. Dentre os seus projetos almejava produções de peças teatrais e filmes. Era um momento de valorizar sua experiência de anos. (MOURA, 1996, p.99-100)

Otelo, com um olhar cada vez mais crítico sobre sua vida, tanto particular como artística, busca em seus arquivos, registros, documentos, imagens sobre sua história, trazendo assim dados fundamentais para construção de uma possível autobiografia. Essas preocupações foram constantes durante sua vida, visto que durante essa pesquisa, um fato me chamou a atenção: Grande Otelo resolveu guardar e organizar documentos referentes à sua vida pessoal e artística, desde 1950. Fato evidenciado em um espetáculo teatral de 2005, chamado *Moleque Bamba*, o qual mostra “a luta de Otelo em contratar alguém para escrever suas memórias auto-biográficas”, apresentado no Teatro Rondon Pacheco em Uberlândia. (SANTOS, 2009, p. 36).

Otelo buscava conservar sua lembrança do passado e arquivar a experiência do presente, visto que havia o temor de ser esquecido no futuro. Para ele, ocupar-se nessa tarefa, com certeza era uma garantia de que, em algum momento propício, seria mostrada sua importância no cenário artístico e que fazia parte da história brasileira. Sobre essa ação de Grande Otelo, o historiador Tadeu Santos comenta que:

Em um ato ainda a ser decifrado, Otelo recolheu e guardou documentos que foram produzidos sobre a sua experiência artística e sobre sua vida, por se considerar uma figura importante para a história do país, o que pode indicar qual a imagem que ele fazia de si e qual a memória de si deveria ser deixada à posteridade. (SANTOS, 2009, p. 37).

Fazendo uma leitura de si mesmo, Grande Otelo percebe que é necessário construir e contribuir na organização desses registros, não somente pelo fato de ser negro, mas por ter vivido tantas situações adversas em sua vida pessoal, como artística, as quais, no entanto, não embaçaram a notoriedade alcançada, como corrobora a afirmação de Santos (2009) de que ele: “foi um dos poucos negros que ocupou lugar de destaque na sociedade brasileira e também no processo de construção de sua imagem como algo constituinte da memória nacional” (SANTOS, 2009, p. 36).

Por mais que muitos o conheçam, a lembrança só poderá estar fixada se materializada em registros concretos. Grande Otelo, como agente responsável por sua história, se imbuí de uma maior atenção aos seus arquivos, preferindo criar o seu acervo histórico próprio, não deixando tudo a cargo de lembranças dos outros. E mais, não deixando ao crivo de outros a história de sua vida. Desse processo memorial feito por Grande Otelo, remeto-nos a Sarlo (2007) que diz:

Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. (SARLO, 2007, p. 10)

Podemos inferir que Grande Otelo ao se dedicar, quase solitariamente, ao arquivo de suas lembranças, era consciente das dificuldades que há em

preservação de memória no Brasil. E, mais, havia a preocupação específica por se tratar de uma personalidade negra, o que, provavelmente, tinha como componente querer situar o negro na história nacional, a partir do que viveu como pessoa e como ator. Por tudo isso, como garantia, antes de morrer, Otelo deixou uma carta pedindo ao filho mais velho, Carlos Sebastião Prata que zelasse por seu legado.²⁹

Nesse legado, Otelo queria deixar para a posteridade, sua participação como homem negro, inserido na construção da história cultural brasileira.

As inquietações de Grande Otelo são devidas, pois nem mesmo a cidade em que nasceu preservou um material suficientemente necessário para manter viva a memória do artista. Como nos relata Tadeu Santos, que começou suas investigações pela cidade natal do artista, acreditando encontrar uma *“documentação substancial organizada, pela construção que dele se faz, como filho da cidade, fato que não se concretizou”*. (SANTOS, op. cit., p. 37)

Na cidade de Uberlândia, sobre a memória do artista Grande Otelo, há apenas alguns documentos armazenados no Arquivo Público Municipal, monumentos construídos, sendo um busto e uma estátua do artista, ambos na Praça Tubal Vilela, e o outro no cemitério São Pedro, onde o artista foi enterrado.

Abaixo, imagens dos principais monumentos construídos em homenagem ao ator em sua cidade natal.



Busto de Grande Otelo na Praça Tubal Vilela em Uberlândia/MG
Foto: Arquivo Pessoal

²⁹ GRAÇA, Eduardo. Grande Otelo no último ato. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 14 de maio, 1999. Fonte “FUNARTE/Centro de Documentação”, Pasta 0163.



Teatro Grande Otelo em Uberlândia
Foto: Arquivo Pessoal

Há também instituições que receberam seu nome, como uma forma de homenageá-lo, mas ainda não há projetos ou espaços que se ocupem especificamente da memória do ator. Há até uma grande edificação, fechada há quase dez anos, o Teatro Grande Otelo (foto acima), uma ironia, pois foi nos teatros do Brasil e do mundo que Grande Otelo, se construiu e se consagrou como ator.

Em uma reportagem no jornal carioca, *Última Hora*³⁰, Otelo deixou registrada sua opinião sobre esses espaços de atuação teatral. O título da matéria era “Grande Otelo – O artista ainda tratado como marginal”, a seguir parte da matéria:

Para a popularização do teatro brasileiro, meta principal para o ator, ele sugere a construção de casas teatrais e uma intervenção no sentido de não permitir que casas de espetáculos continuem sendo fechadas. (Última Hora, RJ, 18-10-1976)

É sem dúvida irônico que, em 1976, Grande Otelo reivindicasse a abertura de teatros e hoje, justamente um teatro construído em sua homenagem, em sua terra natal, se encontre fechado desde 2002, com o risco de desabar. Essa situação é mais grave ainda se levarmos em conta a insuficiência de espaços para atuação e que há na cidade um espaço, cuja obra teve início em 1997 e não

³⁰ “FUNARTE/Centro de Documentação”, Pasta 0163.

fica pronto – o Teatro Municipal Oscar Niemayer e outro que já existia – o Grande Otelo, está fechado.

Como o título da reportagem resumiu, em 1976, “Grande Otelo – O artista ainda tratado como marginal”, uma vez que naquela época, atuar nos palcos era realizar uma profissão sem regulamentação. Otelo revelou ainda na mesma reportagem que não foi surpresa ele ter se aposentado como compositor, visto a conquista não era tão importante, pois que o seu salário desaparecia toda vez que precisava dele.³¹

Grande Otelo deixou uma contribuição documental imprescindível aos pesquisadores interessados na sua carreira. Ele se reconhecia como um dos construtores da imagem cultural que influenciou e influenciava as várias gerações artísticas e sobre esta consciência Roberto Moura, diretor do filme *Katharsys / Histórias dos anos 80* (1992) em que Grande Otelo atuou, disse:

Ele tinha essa imagem popular que ele queria discutir e ao mesmo tempo, ele tinha também uma consciência que ele tinha vivido coisas, que os outros não tinham vivido. Que dava para ele a possibilidade de se tornar uma liderança. Ele tinha uma coisa assim.... uma nostalgia, para assumir uma liderança por ser um velho negro sábio que tinha passado por tudo e que tinha coisas à dizer.³²

Assim, percebe-se que no decorrer de sua trajetória, ele preocupou-se em saber qual era a sua imagem em relação ao público, composta principalmente pelos filmes em que atuou e, consciente da marginalização como artista e, talvez, pelo fato de ser negro e pobre e sua vida pessoal e a de ator não podiam ser separadas, Grande Otelo tinha muito que contar.

O jornalista Sérgio Cabral registrou sobre a biografia que escreveu sobre Grande Otelo, que a ideia surgiu da *Sarau Agência de Cultura Brasileira* e assim o autor foi escolhido para concretizar parte de um projeto em homenagem a Grande Otelo, para isso ele nos diz: “[...] tendo por base o arquivo do ator, descoberto no início de 2003 quase em estado de decomposição e recuperado com o apoio da Petrobras [...]” (CABRAL, 2007, p. 13). Durante o mesmo período, foi também realizado um site e um espetáculo, ambos concretizados dez anos após a morte

³¹ *Última Hora*, RJ, 18-10-1976. Fonte “FUNARTE/Centro de Documentação”, Pasta 0163.

³² Entrevista concedida à autora em 20 de Abril de 2011.

do artista. Através de contato telefônico com a mencionada Agência descobri que todo material preservado está na “FUNARTE/ Centro de Documentação”, na cidade do Rio de Janeiro.

No próximo capítulo, nos ateremos a sua memória atoral no cinema, com a análise de três filmes, pré- selecionados: *Matar ou Correr* (1954), *Garota Enxuta* (1959) e *Vai que é mole* (1960), nos quais teremos como foco a atuação cômica do ator Grande Otelo. Busco os mecanismos de comicidade em sua prática atoral cinematográfica, através desses filmes dos períodos referentes ao começo e o final da década de 50 e a passagem para a década seguinte, em 1960. São filmes cômicos, que praticamente correspondem, a quase uma década de sua vida. Um período de atuação, o qual ele já contava com vinte anos de experiência no cinema e no teatro de revista, desde sua entrada na Companhia de Jardel Jércolis, em 1935, e seu primeiro filme no mesmo ano.

2. Traços da atuação cômica de Grande Otelo: do Circo a Chanchadas

Senhores! O estudo de um papel ou a sua criação, na frase da arte, é de onde parte a reputação do ator. É portanto de absoluta necessidade estudarem-se os tipos na sociedade ou na história, segundo as épocas em que eles existem ou existiram.
(João Caetano)

Nesse capítulo, contextualizo a atuação de Grande Otelo no âmbito de seus trabalhos no cinema. Para tanto, apresento a análise de sua participação em três filmes cômicos, os quais estão inseridos no período da década de 50 até 1960, sendo a primeira película de 1954, a segunda de 1959 e a última de 1960. Esse período de atuação do ator pode ser caracterizado como o auge de sua carreira atoral na sétima arte, com produções inseridas no gênero conhecido como Chanchada. Ainda, durante a análise desses filmes, retomarei a estrutura e as questões que permeiam esse gênero específico, através do foco da atuação do ator Grande Otelo.

Para entender como a chanchada começou, é necessário voltar ao início do cinema no Brasil. As primeiras filmagens datam de 27 de novembro de 1897 e também 19 de junho de 1898. Com diferença de meses uma da outra, a data de 1897 foi descoberta através de pesquisas mais atuais realizadas pelo Dr. Cunha Telles³³. Quanto à segunda informação, mais antiga e por isso mais aceita, dirige-se o mérito a Alfonso Segreto. (MONTEIRO, 1996, p.12-13)

Salto então para o cinema sonoro no país que, através da técnica do Vitaphone, com o cineasta Luis de Barros, tem-se a primeira película falada, intitulada *Acabaram-se os Otários* (1929). Essa se constrói como comédia e apresenta os atores Tom Bill e Genésio de Arruda, este último fazia um típico

³³ “[...] misto de médico, advogado e aventureiro.” (MONTEIRO, 1996, p. 13).

personagem caipira que se tornaria ícone do cinema nacional, consagrado pelo ator Mazzaroppi. (CATANI & SOUZA, 1983, p. 27-28).

As produções cinematográficas no estilo chanchada começam a ser definidas a partir da década de 1930, com características próprias como a constante dos personagens tipos e presença de personalidades famosas da época; além disso, a estrutura do roteiro inseria números musicais e, ao contrário do teatro de revista, essas produções fílmicas contavam com pouco capital de investimento, eram, de certa forma, baratos e exigiam poucos recursos. Dentre essas características, essa última resultava em filmes desleixados e eram adjetivados como chanchadas.

A chanchada é quase um teatro de revista na tela, com a grande diferença do espaço utilizado, pois no teatro cabe outra forma de atuação, por ser realizado ao vivo e com a presença do público. Em comparação ao cinema, a forma de atuação dos atores possui raízes fortes no teatro de revista. Esses atores, nos estúdios cinematográficos, aos poucos adaptaram-se à nova linguagem.

A palavra chanchada sobreveio de uma gíria argentina que, em seu sentido literal, significa *porcaria* e é utilizada para designar peças, filmes e programas televisivos de baixo nível. Possui uma comicidade “escrachada, vulgar, escatológica, grosseira, e utiliza recursos do circo e do *teatro de revista*.” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, p. 90, 2009). Assim foram definidos esses filmes por vários críticos, os quais buscavam sempre para essas produções outros adjetivos pejorativos, que poderiam ampliar o rol de definições para essa forma de se fazer filme. Trinta anos depois de uma longa jornada, a chanchada deixou marcas no público e também na forma de fazer cinema, a exemplo das comédias ligeiras e teatro de Revista, ao apresentar a realidade brasileira e seus personagens tipos sociais e ou cariocas, como o malandro e o caipira, que propiciavam a presença do grande público o qual, muitas vezes, se reconhecia nas telas. A partir de 1960, a chanchada entrou em decadência, isso ocorreu quando a televisão agregou sua forma de comicidade, como também parte de seus astros. (AUGUSTO, 1989, p. 201)

Miguel Chaia (*apud* CATANI & SOUZA, 1983, p. 69) discorre sobre a linguagem da chanchada que, segundo ele, por ser um produto da indústria cultural, com vários ramos de comunicação dessa indústria, possui elementos do

circo, do carnaval, do rádio e do teatro. Essas produções representam a primeira longa experiência de uma série de filmes para o mercado. O incentivo à industrialização brasileira propiciou a realização das chanchadas na década de 50, período de maior produção dessa linguagem cinematográfica.

As chanchadas também podem ser caracterizadas pelas produções cinematográficas musicais que promoviam principalmente as músicas que seriam cantadas no próximo carnaval, pois seus personagens eram desempenhados por “atores e atrizes que já tinham alcançado certa popularidade no rádio e no teatro de revista.” (CATANI & SOUZA, op. cit., p. 86).

Os filmes escolhidos para serem analisados neste capítulo se inserem nesse período, o qual foi considerado o ápice dessas produções, um momento de grande popularidade em relação ao público e aos atores do cinema brasileiro. Trago, nesse contexto, ao longo da análise, o filme *Garota Enxuta* (1959), o qual evidencia a participação do ator Grande Otelo como uma referência da mídia da época.

O ator Grande Otelo teve sua primeira participação no cinema brasileiro no filme *Noites Cariocas* (1935), dirigido pelo argentino Enrique Cadicamo que dividiu os créditos do roteiro com os revistógrafos Luiz Iglesias e Jardel Jércolis. Essa película, produzida pela Cinédia, tem como importância histórica o registro de alguns “números das revistas da Companhia de Jardel Jércolis.” (MARINHO, 2007, p. 211-212).

As primeiras produções brasileiras cinematográficas tidas como chanchadas, já apresentavam alguns elementos de sua estrutura recorrente antes de 1930, em 1908, no filme *Nhô Anastácio*. Mas é a partir do início da década 1930 que este estilo conta com uma fórmula consolidada, conseguindo atrair o grande público aos cinemas. Durante esses trinta anos, houve fases e evoluções na forma de se produzir as chanchadas, com algumas produções mais carnavalescas e outras mais engajadas politicamente.

O público identificava-se com os temas, pois entendia a linguagem das chanchadas e por isso as prestigiava. (SOUZA & CATANI, 1983, p. 75). Com essa boa aceitação popular, a indústria cinematográfica atingiu saldos positivos. Mas, nosso cinema ainda era estrangeiro em seu próprio país e como apontou Sérgio Augusto em uma crítica: “o cinema brasileiro ocupava somente 6% do

mercado exibidor.”³⁴ Os filmes americanos eram os que dominavam as salas exibidoras, fazendo com que os filmes nacionais perdessem espaço. Com isso, o estilo americano acabava conquistando o gosto do espectador brasileiro que o colocava como um modelo a ser seguindo, não só no meio cinematográfico, como também em outras formas de consumo.

Para garantir uma mínima produção de filmes no Brasil, as chanchadas lançam mão dessa receita, ou seja, filmes baratos, musicais e cômicos, mas conquistam um espaço crítico que somente o discurso paródico permitia. Não é por acaso que, muitas vezes, parodiavam os filmes americanos, mas com um estilo bem brasileiro, onde os personagens tipos, já consagrados no teatro de revista, transferiram para as telas, “[...] um modo peculiar de interpretação, hoje reconhecido como *o estilo brasileiro de representar*.” (VENEZIANO, 1991, p. 184).

O teatro de revista, ainda, continuava nos palcos e era um concorrente dessas produções cinematográficas, as quais disputavam o grande público. Fato semelhante ocorrido anteriormente no circo, que disputou espaço com o teatro de revista. O gosto do público deveria ser conquistado a cada apresentação, seja no circo, no teatro ou no cinema, tornando essas formas artísticas mais populares. Do circo e do teatro, seguindo o processo de evolução tecnológica, muitos atores foram para a sétima arte – o cinema, como é o caso de Grande Otelo.

A forma de atuar nessas produções cinematográficas sofreu algumas alterações juntamente com a evolução do cinema brasileiro, pois os atores ainda não estavam acostumados com essa novidade e as técnicas de atuação continuavam semelhantes às dos palcos. Havia peças filmadas, uma maneira simples de lucro certo, pois era possível fazer um filme em uma semana. Flávio Marinho cita o exemplo de Oscarito:

Foi ainda durante a década de 1950 que Oscarito e Carlos Manga se juntariam para filmar as três primeiras peças montadas pela Companhia Teatral Oscarito & família: *O golpe* (1955), *Papai fanfarrão* (1956) [...] e [...] *O cupim* (1960). Era teatro filmado mesmo, com poucas possibilidades comerciais, que tinha, pelo menos, o valor histórico do registro. [...] Isso demonstrava, de cara, o imenso prestígio que Oscarito gozava na época: ou seja,

³⁴ Essa crítica de Sérgio Augusto é citada no livro pelos autores informados no corpo do texto. (CATANI & SOUZA, 1983, p.88).

havia a crença de que bastava colocar seu nome na fachada do cinema [...] (MARINHO, 2007, p. 261)

Esse momento, auge do sucesso popular de Oscarito, pode ser comparado com a do ator Grande Otelo. Faço essa extensão, pois na época os dois formavam uma dupla cômica famosa e ambos, pela fama, atraíam o público apenas com a exposição de seus nomes nas fachadas dos cinemas, garantindo lucro aos empresários do ramo cinematográfico como Luis Severiano Ribeiro Jr.³⁵ e depois no caso de Otelo, a Herbert Richers.

No cinema, nos shows e no teatro Grande Otelo estava sempre ocupado. Flávio Marinho registrou a relação do ator com o público no teatro na Revista *Muié macho, sim sinhô* (1950):

É importante ressaltar uma arma poderosa que, muito contribuiu para o sucesso do espetáculo e que também estava no elenco: Grande Otelo. O reencontro de Otelo e Oscarito numa revista era esperado há algum tempo. Afinal, os dois já formavam uma dupla de sucesso no cinema e a oportunidade de ver os dois juntos, ao vivo, num mesmo palco, aumentou ainda mais a curiosidade em torno do espetáculo. (MARINHO, 2007, p. 189)

Apesar de Grande Otelo ser um ator experiente no teatro de revista, como indica a citação acima, não atuava nos palcos fazendo dupla cômica com Oscarito há algum tempo.

No cinema, o alvo era sempre o público e assim as chanchadas foram idealizadas e produzidas. O ator Grande Otelo representou os temas preferidos das chanchadas, que eram o “carnaval, paródia, homem urbano brasileiro, política e realidades sócio-econômica”, através de personagens tipos que na maioria das vezes possuía a característica da tão propalada “malandragem” carioca. (CATANI & SOUZA, 1983, p. 85).

Após essa breve apresentação sobre o surgimento da chanchada, inicio a análise de três filmes, com o objetivo de observar a atuação de Grande Otelo, visto que essas produções cinematográficas, diferentemente das realizadas nos palcos, são um registro fixo de sua forma de atuar de seus personagens tipos.

³⁵ Em 1947, o cinema brasileiro presenciou a entrada do truste exibidor de Luis Severiano Ribeiro Jr como produtor de filmes, integrando-se ao mercado já dominado por ele nos setores de exibição e distribuição. (CATANI & SOUZA, 1983, p. 50)

2.1 – O barulho da dupla: Otelo e Oscarito

O filme *Matar ou Correr* (1954)³⁶ é uma versão parodística baseada em uma produção americana³⁷, que na época fez muito sucesso. Essa produção brasileira foi um dos primeiros filmes do diretor José Carlos Manga na Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S/A. Ele estreou com a *Dupla do Barulho* (1953), em uma época que Grande Otelo e Oscarito já faziam fama como dupla cômica. (AUGUSTO, 1989, p. 131)

Para garantir o sucesso desta película é utilizada, como estratégia de composição, a paródia que, na opinião de Ely Azeredo: “[...] correspondia a um processo de sobrevivência não muito inventivo, mas legítimo, em um mercado culturalmente colonizado” (AZEREDO, 2009, p. 377). Os brasileiros estavam impregnados pelo “americanismo” (CATANI & SOUZA, 1983, p. 61) e como nossos filmes possuíam um nível técnico inferior, se não conseguiam imitar, podiam pelo menos “escrachar”. (CALIL, 2002, p.16).

Os personagens do filme *Matar ou Correr* foram construídos com características bem reconhecidas pelos brasileiros, pois remetiam ao cinema dominante americano, como o cenário do filme desenhado por Cajado Filho³⁸, que fez a “reconstituição de uma cidade antiga do faroeste, feita em Jacarepaguá [...]”³⁹. A escolha e criação dos nomes dos papéis principais ou até pelas semelhanças físicas dos atores remetem à *Hollywood*, a exemplo da atriz

³⁶ Produzido pela Atlântida, no ano de 1954. Dirigido por Carlos Manga e apresenta o elenco: Oscarito, Grande Otelo, José Lewgoy, John Herbet, Inalda Carvalho, Renato Restier, Wilson Grey, Suzy Kirby, Wilson Viana, Altair Vilar, Julie Bardot, além do roteiro de Amleto Daissé e Vitor Lima.

³⁷ *Matar ou Morrer (High Noon)* 1952, filme de EUA, direção de Fred Zinnemann, é um clássico do gênero *western* americano. (CATANI & SOUZA, 1983, p. 82); (AUGUSTO, 1989, p. 135-153)

³⁸ José Cajado Filho, em 1953, estava com 41 anos. Foi desenhista industrial, cenógrafo da companhia de Odilon e Dulcina, também cinematográfico, trabalhou durante cinco anos na Atlântida. Era assistente de Carlos Manga. O diretor informa que Cajado ganhou o primeiro lugar em um concurso de Belas Artes, patrocinado pela Escola de Belas Artes, da qual não foi aluno por discriminação racial. Manga acreditava que Cajado “é quem foi o verdadeiro pai da chanchada”, pois: “Ele sabia fazer de tudo cenário, argumento, roteiro, criar *gags*, dirigir.” (AUGUSTO, op. cit., p. 131-135)

³⁹ VIEIRA, João Luiz. *Este é meu, é seu, é nosso: Introdução à paródia no cinema brasileiro*. In.: **Filme Cultura**, EMBRAFILME, Ministério da Educação e Cultura, n.º 41/42, p. 27.

brasileira Julie Bardot, vedete loira de olhos claros que se assemelhava a Grace Kelly (1929-1982)⁴⁰ do *western* original.

Essas comédias brasileiras, conhecidas como chanchadas no cinema, abarcam a realidade social, política, cultural e econômica. Dentro deste contexto, utilizavam comportamentos, desvios, novidades, transformações, manifestações, preconceitos, dentre outros acontecimentos, a exemplo do teatro realizado na época, para criarem os roteiros dos filmes.

Parodiando o estilo americano, o riso é encontrado nesse “desvio da vida na direção da mecânica”, surgindo algo diferente do original, provocando a comicidade, pois não é feita uma mera imitação, mas um processo de criação que visa parodiar. E essa mecanicidade, a repetição de gestos, comportamentos, clichês, juntos e aliados provocam o riso. Toma-se da realidade, exemplos, situações, em sua superficialidade, em sua exterioridade. Nessa situação cômica, a recriação está justamente na imitação. (BERGSON, 1980, p. 26)

Após esta contextualização teórica, entro no foco de análise - o filme *Matar ou Correr*, observando a atuação cômica do ator Grande Otelo e os mecanismos acionados por ele na construção de seus personagens. Como Grande Otelo caminhava ao lado de Oscarito, sua atuação será mencionada quando necessário.

Os personagens *Borgat* e *Humphrey* fazem uma alusão ao famoso ator *Humphrey Bogart*⁴¹, protagonista de faroestes clássicos como, por exemplo, “*O Tesouro de Sierra Madre*” (1948)⁴². Eles são, em *Matar ou Correr*, respectivamente, Grande Otelo e Oscarito, os atores principais, e interpretam dois atrapalhados vigaristas que quando chegam à *City Down*, uma pequena cidade do velho oeste⁴³, conseguem, por sorte, prenderem o criminoso Jesse Gordon. Nesse instante seus nomes tornam-se Cisco Kada e Kid Bolha.

Dessa maneira, os nomes ganham uma forma mais brasileira e cômica, com um duplo sentido. Cisco Kada e Kid Bolha fazem alusão a personagens

⁴⁰ Atriz coadjuvante do filme *High Noon* (Matar ou Morrer). (AUGUSTO, op. cit., p. 153)

⁴¹ Humphrey Borgat (1899-1957). Grande ator americano, que realizou em torno de oitenta filmes. Disponível em < <http://www.humphreybogart.com>>, acesso em 16-05-2011.

⁴² Atuação de H. Borgat, neste filme, < <http://www.humphreybogart.com>>, acesso em 16-05-2011.

⁴³ Velho Oeste, tipo de vilarejo comum em filmes americanos da década em questão (1950), habitada por caubois, os quais faziam duelos de bang bang.

estrangeiras famosas da época, como o personagem *Cisco Kid*⁴⁴, o *Robin Hood* do oeste, que no Brasil era visto no cinema até meados da década de 70. E também, os nomes de lendários estrangeiros, bandidos e mocinhos, interpretados por atores americanos de destaque na época como Ringo - o Ringo Kid, interpretado por *John Wayne*, no filme *No tempo das Diligências* (1939). Todas essas referências ambientam esta obra que tinha como grande objetivo atrair o público, mostrando o que eles queriam ver nas telas, o cotidiano e o desejo ao estilo americano de viver.

Mas essa forma americana de viver, o *american way of life*, apontado nesse filme, também possuía outro sentido, graças ao “caráter contestador da paródia”. E em comparação ao mercado cinematográfico brasileiro, a “paródia [ocasional] uma disputa aberta do sentido, uma luta, um choque de interpretação.” Sobre esse aspecto, os personagens *Borgat* e *Humphrey* em relação aos outros personagens foram os que se utilizaram mais dos recursos parodísticos, apresentando uma “máscara [que] denuncia a duplicidade, a ambigüidade e a contradição.” (SANT’ANNA, 1988, p. 29-30).

Após essa explicação crítica do efeito da paródia, início a análise das cenas. No vilarejo, a dupla tem a intenção de vender alguns cavalos que haviam roubado. E depois disso, Borgat resolve com o dinheiro comprar roupas novas e *Humphrey*, jogar no cassino (*sallon*), com cartas marcadas, para enganar algumas pessoas e ganhar dinheiro com a trapaça.

Tudo parecia correr bem com os dois malandros *cowboys*. Mas logo, os dois forasteiros, sem perceber, são observados pelos verdadeiros vigaristas da história, cujo bando era liderado pelo personagem Jesse Gordon (interpretado por José Lewgoy⁴⁵) e seus comparsas Gringo e Ringo. Sobre a origem desses nomes, é importante dizer sobre o chefe Jesse Gordon faz referência ao fora-da-lei Jesse James⁴⁶ tantas vezes biografado para o cinema.

No *sallon*, o personagem *Humphrey* acaba descobrindo a fama de Jesse Gordon (o perigoso criminoso da cidade) e ainda desinformado sobre a índole dos moradores da pequena cidade, começa a jogar cartas com outros três *cowboys*,

⁴⁴ Disponível em < <http://www.estadão.com.br>>, acesso em 25-11-2011.

⁴⁵ José Lewgoy (1920-2003), ator brasileiro.

⁴⁶ Jesse James, um dos bandidos do velho oeste mais celebrado pelo cinema. Disponível em <http://revistaalfa.abril.com.br>. Acesso em 15-5-2011.

mas logo é surpreendido pelo próprio Jesse. Como *Humphrey* não conhece Jesse Gordon, a cena proporciona um suspense crescente e divertido pela imprevisibilidade da atuação, visto que forasteiro na cena tenta utilizar um baralho todo marcado, sendo essa uma das trapaças de *Humphrey*, enganar e levar vantagem. Assim, inicia-se uma inversão de papéis; sobre essa situação há um exemplo no livro de Bergson (1980, p. 53), o qual traz a ideia do “ladrão roubado”, semelhante a esse jogo de cartas entre Jesse e *Humphrey* e que continua quando Borgat entra no salão diminuindo com expressões e ações a fama de Jesse.

Sobre a atuação da dupla cômica – Otelo e Oscarito - e outras, tanto no teatro, como no circo ou no cinema, há certa dependência, pois existe uma relação de troca estabelecida entre ambos para resultar no riso. Por este motivo, quando estão juntos não se pode mostrar somente as cenas isoladas do ator Grande Otelo ou do ator Oscarito. Isto porque uma cena está ligada a outra, processo que engendra as peripécias dos atores e que vem trazer sentido e efeito cômicos.

Para analisar esta obra cinematográfica, interpretei as imagens das cenas transcritas, e dessa maneira, tomei a liberdade de criar as rubricas, as quais seguem o compasso das imagens assistidas no filme. É importante salientar que descrevi na rubrica a movimentação dos personagens e suas expressões faciais, para um melhor entendimento das falas dos personagens. Quanto às falas, foram transcritas na íntegra como aparece na legenda em português na tela.



Gringo, Jesse Gordon e Ringo, interpretados por Wilson Viana, José Lewgoy e Wilson Grey.

Sobre as características lendárias desses personagens que norteavam as produções cinematográficas, percebemos o poder da utilização da paródia que, através da ridicularização, revela as fraquezas humanas ocultas. O personagem americano *Jesse James*, aqui nesta película, é parodiado pelo personagem Jesse Gordon. Além da voz de Henri Bergson, trago também as reflexões de Andrade:

É possível parodiar tudo: os movimentos e as ações de uma pessoa, seus gestos, o andar, a mímica, a fala, os hábitos de sua profissão e o jargão profissional. A paródia busca demonstrar que por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual não há nada, que por trás delas existe o vazio. A paródia é cômica quando revela a fragilidade interior do que é parodiado. (ANDRADE, 2009, p. 79).

Parodiar personalidades, principalmente políticas, constituía um recurso muito utilizado nos quadros de cenas do teatro de revista, onde vários artistas, como Grande Otelo atuavam. Os atores e atrizes não só se especializavam em personagens tipos, como também imitavam, parodiavam, travestiam-se ou faziam a caricatura de pessoas reais e em algumas dessas representações a semelhança com o modelo era percebido imediatamente.

Na cena do *sallon*, Jesse Gordon começa a ficar cada vez mais irritado, pois *Humphrey*, com medo de morrer, não quer mostrar suas cartas. Tenta argumentar, distraí-lo e quando os argumentos já acabaram Jesse Gordon decide usar seu revólver para obrigá-lo a mostrar o seu resultado do jogo. *Humphrey* começa a rezar, pois encontra-se encurralado. Neste instante o seu “anjo negro” aparece, surge bruscamente *Borgat*, com expansividade, chamando a atenção de todos os presentes no *sallon*, com um barulho enorme. E assim, traz a mudança da cena, um momento ápice, uma interferência ocorre com a sua chegada, pois, caso contrário, *Humphrey* morreria. Na cena – transcrita abaixo - *Borgat* faz um discurso espontâneo, mas em alto som, mantendo o mesmo tom e ritmo do início até Jesse “explodir” de raiva.



Borgat entrando no *sallon* e, sentado, Jesse Gordon, interpretados, respectivamente, por Grande Otelo e José Lewgoy

_O que que é? Vaqueiros, cheguei! [Gargalhando, vai em direção da mesa do colega. Coloca a mão em Jesse] _Como é, ô, conterrâneo, tá depenando este pato, hein? [olha para Humphrey].

Jesse: [começa a ficar furioso]

Borgat:_Olha, pelo que vi, nós vamos ficar aqui muito tempo. Gaita é mato, e o pessoal gosta de jogar. [ainda com a mão no ombro de Jesse]. [Rindo]_ A não ser que apareça ai um tal de Jesse Gordon, que tão falando. [tirando a mão]

Jesse: [levanta a cabeça devagar].

Borgat: [zombando] _Ele é valente lá com as negas dele.

Humphrey: [Faz sinal para Jesse, dizendo que Borgat é louco].

Borgat: [Pondo as mãos no cinto, com valentia] _O dia que eu topar com esse cara, vou lhe rasgar o cartaz.

Humphrey: [Coloca a mão no rosto, com vergonha].

Borgat: [bate no ombro de Jesse]: _Tá entrando bem, hein, palhação? [continua batendo nos ombros de Jesse].

Jesse: [Explode, jogando tudo no chão, pega a arma e aponta para Humphrey].

A chegada de Borgat traz o ápice da cena e aumenta o exagero dos elementos cômicos encontrados, otimismo, zombaria, inversão, ingenuidade, disfarce que levam à paródia, âncora do discurso de toda a película. O medo ou a bondade em excesso beiram à infantilidade e a raiva ou a maldade por sua vez, exageradas, podem tornar a situação ainda mais ridícula e assim engraçada, pois atingem o extremo das sensações, aumentando também o efeito cômico. O inocente personagem Borgat, devido à “embriaguez” alegre e eufórica de ser um forasteiro na pequena cidade, não imagina os perigos que existem em *City Down*. Logo, esse otimismo em excesso do personagem proporciona a comicidade.

Durante a cena, encontraremos o riso no medo demonstrado por Humphrey diante de Jesse, além da entrada inusitada de Borgat, o qual sem

saber desafia o temido vilão, mostrando a todos, por alguns instantes, que é ou corajoso ou um grande idiota. Visivelmente enfurecido, Jesse explode de raiva e se prepara para matá-los, mas inesperadamente *Humphrey* tem a idéia de soltar uma corda, a qual segurava um lustre em forma de roda que cai em cima de Jesse, prendendo-o. Essas várias situações correspondem a “interferência de séries” que levam aos quiproquós e que, segundo Bergson (1980, p. 54), é um dos efeitos cômicos que possibilitam “extraordinária variedade das formas”. Retornando ao filme, depois de conseguirem prendê-lo, começam a zombar dele. A imagem abaixo ressalta a utilização de outro elemento cômico, a “degradação”, uma vez que a fama e superioridade de Jesse se rebaixam e se tornam motivo de ridicularização pela dupla.



Borgat, Jesse Gordon e Humphrey, interpretados por Grande Otelo, Jose Lewgoy e Oscarito

Por sorte, os dois conseguem se livrar do grande problema. Depois prendem Jesse na cadeia da cidade e são aclamados heróis de *City Down*. *Humphrey* passa a ser o novo xerife e *Borgat* fica como seu assistente. Este é o momento que esta dupla cômica ganha os novos nomes, Cisco Kada e Kid Bolha e assim são denominados até o final do filme.



Cisco Kada e Kid Bolha, interpretados por Grande Otelo e Oscarito

Na imagem anterior, a expressão facial do personagem Cisco Kada sugere um sentimento que envolve dúvida e desconfiança sobre a competência do atrapalhado e medroso Kid Bolha como xerife da cidade e, por isso, ele tenta convencê-lo a deixar a cidade com a recompensa que ganharam por prenderem Jesse. No entanto, Kid Bolha continua confiante em sua suposta “coragem”, como explícito na legenda: *Mas, de mim, ele não foge, não.*

Na relação entre cenas e personagens, percebem-se expressões, entonações do texto, como também o jogo de possibilidades utilizadas em cada reação, a exemplo de passagens do filme, trago alguns relatos de cenas acompanhadas de suas respectivas imagens para contextualização.

Na sequência em que aparecem no filme, selecionei a cena do quase enforcamento de *Borgat* e *Humphrey*. A imagem abaixo mostra *Borgat*, com expressões faciais melodramáticas, desesperado por algo que possa livrá-lo desse problema. Eles saem ilesos, pois aparece uma pretendente a esposa de *Humphrey*, uma mulher “durona” que impede o enforcamento. Depois em uma falsa comemoração distribuem bebidas com soníferos e, assim, partem com os cavalos roubados enquanto todos dormem. Em consonância com a desconstrução do modelo americano de interpretação, o recurso melodramático ganhava espaço na atuação dos personagens, principalmente na expressão facial, visando fazer rir. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 198).



Borgat e Humphrey interpretados por Grande Otelo e Oscarito

A dupla de vigaristas sobrevive de trapaças, como os elixires, gafanhotos vendidos como camarões, soníferos, dentre outras artimanhas, como o baralho com cartas marcadas utilizado por *Humphrey*. Na imagem abaixo, *Borgat* e *Humphrey* fazem uma piada sobre essa forma de trapaca, isso também é evidenciado nas legendas.



Bill, Humphrey e Borgat, interpretados por John Herbert, Oscarito e Grande Otelo

Após chegarem a *City Down* e venderem os cavalos, *Borgat* pega todo o dinheiro, pois ele é que teve a ideia de roubá-los. Resolve dar uma pequena parte da quantia ao parceiro e ainda dá uma lição de moral em *Humphrey*. Na imagem abaixo – à esquerda- *Borgat* com certo desprezo dá uma nota ao parceiro e depois com ironia profere um sermão, colocando seu parceiro em uma situação ridícula. À direita, a imagem, com legendas, mostra parte das falas de *Borgat*, com um discurso que menospreza o parceiro.



Borgat e Humphrey interpretados por Grande Otelo e Oscarito

No *sallon*, onde *Humphrey* jogava cartas, entra *Borgat* com roupas novas, sua reação é otimista e segura, expressa-se com atitudes de zombaria, como quando chama Jesse Gordon de “pato” e ainda coloca a mão no ombro dele de forma invasiva, tentando diminuí-lo com palavras e ações bruscas. Tudo isso de forma inocente e sem lógica, como se Jesse Gordon fosse um morador comum de *City Down*.



Borgat e Jesse em primeiro plano, interpretados por Grande Otelo e José Lewgoy

Na imagem seguinte, Cisco Kada leva ao *sallon* um gato para ser um dos ingredientes do prato “coelho a caçadora” para Jesse Gordon. Nessa cena, Cisco entrega o gato ao barista, que fica assustado e não entende como o prisioneiro irá comer o animal. Continuando a zombaria ao prisioneiro, Cisco Kada diz “que não se pode negar o último pedido de um condenado”.



Atrás do balcão, ator não identificado. À frente, Cisco Kada interpretado por Grande Otelo.

Na próxima imagem Cisco Kada e Kid Bolha, após verem cenas de beijos, primeiro entre Helen e Bill, depois de Roy e Bela, repetem o mesmo ato com o propósito de zombar de Jesse que estava preso no meio deles. Mas Jesse, lentamente, desmaia e como os dois estão de olhos fechados beijando-se, não veem o desmaio. E o inesperado se torna cômico.



Kid Bolha e Cisco Kada, interpretados por Oscarito e Grande Otelo

Todos esses elementos apresentados, exemplificados por essas imagens, enriquecem o texto simples, com muita criatividade e domínio dos personagens *Borgat* e *Humphrey*. Nesses exemplos ilustro algumas das possibilidades exploradas no filme por esses personagens tipos, que através das cenas citadas mostram as suas características.

Há um elemento principal na comédia que deve ser bem administrado: o tempo cômico; caso contrário o riso não aconteceria, pois as ações escapariam e passariam da medida, perdendo assim toda a possibilidade de graça. Para isso *Borgat* e *Humphrey* precisam estar em sintonia, tanto com as falas proferidas quanto as ações executadas no filme.

O tempo cômico pode ser entendido como um elemento na sequência de ações sucessivas seja nas ações ou nas palavras. E a continuidade dessa sucessão só tem um propósito: causar a comicidade, não necessariamente o riso. Geralmente, o processo acontece em dupla. E para isso é importante o entrosamento, uma preparação anterior, pois há momentos que podem ser ensaiados ou não, provocados ou naturais. O parceiro, também pode ser o público, atrapalha esse desenvolvimento quando critica, nega, ou não está ligado na cena e assim interrompe essa sucessão, quebrando a continuidade das ações. E caso assim o faça, perde-se o efeito e conseqüentemente o tempo cômico. Resultado, a graça é impedida e precisa-se construir uma nova piada. Os palhaços denominados “escadas” devem ser mestres em fazer evoluir a piada, garantindo a permanência do tempo cômico na cena (Bolognesi, 2003, p.58).

Para exemplificar a existência da utilização do tempo cômico, trago o resumo da cena em que o prisioneiro Jesse pede à dupla para solicitarem ao cozinheiro do *sallon* uma refeição e ainda exige o que quer comer. O prato é chamado de “coelho a caçadora”. Cisco Koda e Kid Bolha começam a discutir entre eles sobre essa refeição. Então, Jesse chama o xerife, [com um gesto feito com a mão] e Kid, inocentemente, se aproxima da cela, olha para Cisco de forma otimista e se direcionado até lá, pergunta: *o que é?* E Jesse fala baixinho e depois termina com um berro: *não interessa!* Em seguida, Kid olha para Cisco e repete o que Jesse havia feito com ele. Mas, não todos os movimentos que Jesse havia feito, seleciona o que é cômico, assim, vira de imediato para Cisco e ao pé do ouvido dele repete a fala com a mesma intenção de Jesse, com mais agilidade, resultando em uma paródia daquela ação. Como se fosse uma brincadeira, onde um passa para o outro, de forma desagradável, mas com inocência, principalmente em relação às atitudes dos personagens principais.

Na cena anterior, encontro a crítica contra a dominação pelas obras americanas, com os filmes que chegaram ao mercado brasileiro no início do século XX. Não interessando se correspondiam, por exemplo, às formas culturais existentes e que, por essa divergência em relação a um país historicamente colonizado - o Brasil, resultou em um deslumbramento pela maioria da população, incluindo também os mais abastados. Sobre o recurso da paródia, Affonso Romano Sant'Anna inclui que

[...] o que o texto parodístico faz é exatamente uma re-apresentação daquilo que havia sido recalçado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica. (SANT`ANNA, 1988, p. 31)

A linguagem da paródia aflora essa reflexão social, pois possui essa “tomada de consciência crítica” que, nesse filme, contrasta a forma de interpretação dos personagens com o domínio e a cultura americana. Assim, a paródia “lembra o homem de sua temporalidade, coloca seus pés no chão, contrapõe a comédia ao sublime.” (SANT`ANNA, op. cit., p. 33).

Ainda sobre a cena entre Jesse, Kid Bolha e Cisco Kada, percebe-se uma relação entre os três, onde o tempo cômico foi fundamental na construção da comicidade. Tempo presente no começo da piada e no decorrer das respostas verbais e corporais ao estímulo inicial, os quais tiveram o merecido cuidado para não passarem da medida e assim, possivelmente, conseguiram passar ao espectador o entendimento do momento cômico. Além do que, em algumas cenas, para o espectador certas ações dos personagens são previsíveis por serem repetitivas, o que não torna a cena menos interessante, como na brincadeira com um boneco de mola, o qual quanto mais se pressiona, mais ele pula. Uma diversão que pode ser comparada a essa dinâmica para provocar o riso. (BERGSON, 1980, p. 42)

Continuando na leitura da última cena citada, Cisco Kada traz o prato pedido por Jesse, o “coelho a caçadora” até sua cela na cadeia. As ações de Cisco Kada possuem outros momentos de inocência como o raciocínio lento, pois o personagem Jesse com sua persuasão quase consegue sair da prisão. Transcrevo parte desse diálogo para apontar essa ocorrência:

Cisco Kada: [tentando passar o prato pela grade da cela]: _Não dá. Também não. Ai!
 Jesse: [bate na mão de Cisco]: _Não tá vendo que assim não passa?
 Cisco: E precisava dar com a caneca? [reclamando] _Coelho. Coelho. Devia ter pedido lingüiça!
 Jesse: [com voz mansa]: _Ora, rapaz, usa a cabeça. Apanha a chave, abre a porta e me dá a comida aqui dentro.

Cisco: [pensativo]: _pois é, sô, fácil! [sorri olhando para a chave, coloca a comida na mesa e vai pegar a chave]: _Ô, e eu não tinha pensado nisso. [Pausa] [Percebendo que estava sendo enganado]: _Que que há? Tu quer te pirar! [arrasta a mesa para perto da cela]: _A comida fica aí. Vê se tu te ajeita. E a chave tu vai pedir pra São Pedro. [rindo com zombaria e sai].

Nessa cena, o vilão, por alguns instantes, quase consegue fugir, aproveitando o momento de pureza de Cisco Kada, que percebe depois a malícia das palavras e atitudes do bandido que, por sua vez, anseia em continuar seus crimes. Sem cair na imbecilidade de abrir a cela, Cisco Kada se volta a Jesse com deboche, desmitificando e desconstruindo o protótipo do vilão. Cisco Kada, em uma de suas falas de zombaria remetidas a Jesse, lhe diz para pedir a chave a São Pedro. E assim, mais uma vez, ocorre um processo de carnavalização, conceito que se abstrai dos estudos de Bakhtin. Vejamos o que ele diz sobre carnavalização, para isso proponho uma relação com a cena citada anteriormente em contra a superioridade de Jesse onde:

[...] exemplo típicos mostram como se procuravam analogias e consonâncias, mesmo as mais superficiais, para travestir o sério e obrigá-lo a tomar ares cômicos. Por toda parte, no sentido, na imagem, no som das palavras e dos ritos sagrados, procurava-se e encontrava-se o calcanhar-de-aquiles que permitisse convertê-lo em objeto de derrisão, a particularidade, por mínima que fosse, graças à qual se estabelecia a relação com o “baixo” material e corporal. (BAKHTIN, 2010, p. 75)

Trago parte do texto de Bakhtin para retratar a forma topográfica que direciona para uma posição vil, onde o personagem dominador é transposto a dominado, assim, Cisco Kada lhe impõe ordens, aproveitando que o criminoso está preso, além de debochar de Jesse, fazendo “travestir o sério e obrigá-lo a tomar ares cômicos”. Mesmo muitos séculos depois do contexto citado pelo teórico, o efeito utilizado para provocar o riso se repete.

Enquanto as atuações dos outros atores e atrizes são mais contidas, as expressões de Kid e Cisco são mais exageradas, levando a uma atuação histriônica. Para esses atores, não basta realizar uma interpretação como fazem os outros, que primam por quase imitar as atuações americanas de seus correspondentes personagens. Há um exagero, principalmente nas expressões

faciais desses dois cômicos, que concordam com a assertiva: “À paródia estão intimamente ligados os diversos procedimentos do exagero” (PROPP, 1992, p. 88). Sobre essa forma de interpretação no filme, João Luiz Vieira expõe:

Aqui, como durante todo o filme, a paródia se limita aos personagens cômicos da narrativa, Oscarito e Otelo, pois enquanto os demais são mantidos a uma certa distância que respeita sua integridade física e reproduz o tipo representando nos moldes conhecidos pelo público (o galã, a mocinha, os vilões, etc), Oscarito e Otelo são colocados muito próximo da janela achatando o nariz contra o vidro, produzindo assim um efeito cômico. [...] há uma simetria perfeita entre o verdadeiro drama, autêntico e real, ou seja aquele desenvolvido pelo vilão e pelos demais personagens e a imitação, a paródia, falsa, grosseira e debochada presente nos elementos brasileiros colocados nessa narrativa, que é a dupla Oscarito e Grande Otelo. (VIEIRA, 1983, p.27)

A cena descrita na citação acima faz uma referência à outra parte do filme, o momento de espera do duelo final com Jesse Gordon. Todos os atores representam personagens tipos, mas especificamente Otelo e Oscarito utilizam desses elementos que levam à paródia, como também o escracho em contrapondo ao momento sério apresentado no filme original. Mas, o duelo parodiado por sorte passa bem longe de uma tragédia.

Em uma das cenas finais, que antecede o duelo entre Jesse e Kid Bolha, o personagem Cisco Kada espera, como os demais personagens, a chegada do trem das duas horas⁴⁷, para o duelo final. Abaixo a imagem do personagem Cisco Kada, ora debochado, ora atônito, aguardando o desafio e na imagem seguinte Cisco com outros personagens na janela, como foi relatado na citação de João Luis Vieira.

⁴⁷ No filme americano o trem chega ao meio dia, como indica o título do filme *High Noon*. Na versão brasileira faz-se a paródia com o atraso de duas horas. (AUGUSTO, 1989, p. 153)



Cisco Kada, interpretado por Grande Otelo



Cisco Kada, Helen, Kid Bolha e Bela, interpretados por Grande Otelo, Inalda Carvalho, Oscarito e Julie Bardot

O surpreendente para quem assiste a esses personagens tipos voltados para a comicidade é que, aparentemente, eles não têm nenhuma chance contra os vilões, mas mesmo assim, como pertencem ao lado bom da história, sempre vencem, dando à narrativa um final feliz e naturalmente, agradando o grande público espectador. Apresento abaixo uma leitura da cena onde o personagem Cisco Kada, interpretado por Grande Otelo, fazendo as vezes de assistente do xerife, dorme na cadeira da delegacia com as pernas sobre a mesa; enquanto isso, o prisioneiro aproveita o barulho de seus roncacos para serrar as grades de sua cela. Situação que, dada a esperteza do prisioneiro e apatia do assistente, proporcionam momentos risíveis e, conseqüentemente, a carnavalização do filme parodiado.

Um outro recurso de atuação que leva ao destronamento do filme americano se dá durante o sono ruidoso de personagem Cisco Kada, assistente do xerife. Esse se vale de suas expressões faciais naturais e de forma exagerada, movimenta seus lábios grandes e aumenta também a abertura exagerada de suas

narinas. Com certeza, o destaque da cena encaminha o telespectador para sua boca, que ganha mais contorno, tanto pelas expressões como pelo bigode fino que usa. E assim em movimentações simples, no ato de inspirar e expirar, a cena é construída com configuração grotesca, como mostra a próxima imagem.



Cisco Kada, interpretado por Grande Otelo, durante a cena citada no parágrafo anterior.

Cisco Kada, em vez de realizar seu trabalho na cadeia, sentou-se e ainda dormiu. Essas atitudes, evidenciadas por um corpo relaxado, livre, com expressões faciais exageradas propositadamente para essa atuação, desconstroem a atuação elevada, do bom mocinho, ajudante da ordem, dos ídolos americanos. Há uma alusão à moral apregoada pela atuação americana, nesse filme. Sobre essa alusão moral, Bergson (1980, p. 33) também aponta uma reflexão sobre a possibilidade do efeito cômico: *“É cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa estando em causa o moral.”* A câmera focada no ator, mostrou a progressão de sua movimentação, principalmente facial, o descuido com sua função, e também o prisioneiro preparando-se para fugir. Todos esses elementos da cena provocam a comicidade e levam à paródia.

Ainda sobre a atuação de Grande Otelo na construção desse personagem, ele apresenta elementos grotescos que me leva ao universo popular, uma vez que ele constrói uma feição *bicorporal*. Sobre esses trejeitos realizados pelo ator, é possível relacioná-los aos estudos de Bakhtin sobre o realismo grotesco que, dentre outras afirmações, diz que

Dentre todos os traços do rosto humano, apenas a boca e o nariz (este último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo. [...] No entanto, para o grotesco, a boca é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma *boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador*. [grifo nosso] (BAKHTIN, 2010, p. 276-277).

De acordo com a citação acima, as fronteiras entre o corpo e o mundo ganham outro sentido e, seguindo o exemplo das ações do personagem Cisco Kada, nesta movimentação exagerada e ruidosa de suas narinas, provoca o riso, pois permite criar novas imagens que não de um simples nariz, mas outras dependendo da imaginação do espectador, que pode visualizar o símbolo do infinito, duas entradas de um túnel, ou a re-apresentação de uma forma de interpretação, que foge aos padrões estabelecidos por esse filmes estrangeiros, mas que provoca um encontro com o espectador com sua realidade social de forma cômica. Enfim, as características de uma atuação que prima pelo grotesco, colocam em pé de igualdade – para seguir o dizer de Bakhtin - tanto esse realismo apresentado por Grande Otelo como o idealismo da atuação americana. Ao degradar a atuação americana, representada nesse filme como objeto imitado, esse filme, via atuação dos dois comédicos, configura-se como uma produção que vem criticar a invasão de um modelo de atuação e produção.

Ainda convidando mais um teórico para respaldar a leitura que faço da cena, Propp informa que o grau mais elevado do exagero é o grotesco, sendo essa a forma de comicidade a preferida pela arte popular, desde a antiguidade. (PROPP, 1992, p.91-92) Revelar as fraquezas do personagem esse é mais um dos artifícios cômicos, como aconteceu nas cenas que Cisco Kada dormiu ou roubou os cavalos ou mentiu sobre os gafanhotos, explorando atitudes simples cotidianas nessa personificação cômica. Juntamente com o universo caricatural da apresentação de Grande Otelo, suas atitudes pouco elevadas – roubar e mentir – também apontam para a desconstrução do perfil dos personagens principais do filme americano que como a honra, sugerem que se você não consegue matar, morra. Nunca fuja. Ao contrário do filme brasileiro que, como já sugerido no título, propõe que se não dá para matar, corra.

Ainda analisando, isoladamente a atuação de Grande Otelo, para fechar essa passagem do segundo capítulo, destaco alguns elementos por ele utilizados na construção de personagens cômicos como *Borgat* ou Cisco Kada (ambos os nomes são o mesmo personagem). Em alguns recortes das cenas do filme, o ator demonstra ser esperto como, por exemplo, na cena antes de chegarem à pequena cidade. Os dois vigaristas (*Humphrey* e *Borgat*) iriam ser enforcados, mas Borgat tem a ideia de brindar com elixires e depois que todos bebem, desmaiam. Assim, a dupla foge da confusão. Em seguida, ele decide levar alguns cavalos para serem vendidos em *City Down* e com o dinheiro comprar roupas novas. Com o dinheiro conseguido, tem a atitude de imitar alguém superior e, novamente, podemos ver a relação com o domínio dos filmes *Hollywoodianos* e os seus caubóis que roubam fortunas das diligências e trens. Assim, *Borgat* é irônico quando chama a atenção de Humphrey dizendo para ele não gastar todo o seu dinheiro com bobagens, pois o dinheiro do colega era muito pouco e não dava para comprar quase nada. Ou quando é otimista ou confiante, como em sua primeira entrada no *sallon*. Ocorre também o momento que utiliza o disfarce, pois pegou um gato de uma senhora para fazer o prato de Jesse chamado “coelho a caçadora” e no caminho para a delegacia, a encontra procurando o seu bichano e faz de conta que não sabe de nada. E ainda, quando chega ao *sallon* com o gato e faz o pedido do prato ao garçom, o qual fica assustado e diz: *o Jesse vai comer isso?* Cisco com zombaria responde: *não se deve negar o último pedido de um condenado*.

O filme *Matar ou Correr* foi o último em que os atores Grande Otelo e Oscarito atuaram juntos na Atlântida. Os cômicos foram considerados a maior dupla cômica brasileira, como também da história das chanchadas. (MARINHO, 2007, p. 258) Grande Otelo continuaria em outras produtoras, atuando principalmente ao lado de Ankito na Herbert Richers.

2.2 - SAMBA, SUOR E GASOLINA

*O futuro é lá longe / No horizonte está o porvir /
Vamos trabalhar e um mundo novo construir /
Pelas estradas do tempo / Vamos conduzindo o
ideal /
Fazendo o Brasil de amanhã / Pois o progresso
é natural*

(Grande Otelo).

O filme *Garota Enxuta*⁴⁸, produzido pela Herbert Richers⁴⁹, traz o ator Grande Otelo interpretando ele mesmo, Otelo, projetando uma extensão de sua vida real ou parte desta. Refiro-me a sua notoriedade artística. O ator Grande Otelo começa a participar dos filmes produzidos pela Herbert Richers por volta de 1956, quando deixa a Atlântida. Nesta fase é dirigido por Josip Bogoslav Tanko (J. B. Tanko), quando consolida sua fama nesta produtora. Dessa união da Richers e Tanko na nova empresa (Produções Cinematográficas Herbert Richers Ltda), seria produzido *Metido a Bacana* (1957) que, segundo Lunardelli foi o “o maior êxito popular de Grande Otelo após a separação da dupla que fazia com Oscarito.” (LUNARDELLI, 1996, p.99).

O filme acontece no Rio de Janeiro e tem a maior parte das cenas gravadas nos estúdios televisivos da TV Carioca. Traz em especial um show, como homenagem ao então Presidente da República Juscelino Kubitschek⁵⁰, cujo governo cumpria o seu plano de metas. Uma administração que fez surgir um novo país, com a construção de rodovias, centrais elétricas e, em outros setores,

⁴⁸ *Garota Enxuta* é um filme de 1959, com direção de J. B. Tanko; produzido pela Herbert Richers; roteiro de J. B. Tanko e Francisco Anysio; direção de fotografia de Amleto Daissé. Apresenta o elenco: Ankito (Aporanga Popó, Grande Otelo (Otelo), Jayme Costa (dr. Miranda Falcão), Renato Restier (dr. Lacosta), Nelly Martins (Nelly), Agnaldo Rayol (Rafael), Carlos Costa (Baltazar), Lílian Fernandes (Walquíria), Iracema de Alencar (Vovó), Zequinha e Quinzinho (Cosme e Damião), Vera Regina (Nega), Carlos Mello (César), Milton Carneiro, Nick Nicola, Carlos Imperial, Ivon Curi, Agostinho dos Santos, Emilinha Borba, Trio Irakitan, Jararaca, Moreira da Silva, Orlando Silva, Elisete Cardoso, Marion, Nuno Roland. (AUGUSTO, 1989, p.253). Alguns nomes do elenco que estavam faltando, foram encontrados no livro de CABRAL (2007, p. 298).

⁴⁹ A Produções Cinematográficas Herbert Richers Ltda, foi fundada no início da década de 1950 por Herbert Richers (1924-2009), “era catarinense, bisneto de alemães, descendente de Benjamim Stutzer, um dos fundadores de Blumenau, viera para o Rio estudar engenharia. [...] Foi ajudando o tio como repórter cinematográfico que Richers entrou para o negócio”. (AUGUSTO, 1989, p. 139)

⁵⁰ Juscelino Kubitschek (JK) governou o Brasil de 1956 a 1961, com o objetivo de realizar 50 anos de progresso em 5 anos de governo.(CONY, 2002, p. 71)

aumentando as produções de aço e de barris de petróleo. Mas, um desses objetivos alcançados destaca-se diretamente na análise deste filme, que foi a implantação da indústria automobilística no Brasil. Um momento que revelava o seguinte: fabricar um carro com 50% de peças nacionais era motivo de exposição no Salão do Copacabana Palace Hotel, “em meados de abril de 1958”. E ao mesmo, conforme descreve Carlos Heitor Cony:

[...] Juscelino assistiu das janelas do Palácio do Catete ao desfile da Bandeira Automobilística Brasileira, organizada para a apresentação do primeiro automóvel de passageiro – o Sedan-Turismo DKW-Vemag – fabricado em São Paulo. Esse desfile era integrado por 80 carros que já haviam desfilado pelo centro da cidade. (CONY, 2002, p. 83)

O Brasil passava por muitas mudanças, como as citadas acima, dentre elas a transição da capital federal, para Brasília⁵¹ que, à época, estava sendo construída. A cidade do Rio de Janeiro perderia um de seus títulos, o de capital federal, mas não o de destino turístico internacional; ao contrário, havia uma intensa propaganda para atrair os turistas. Esses elementos são reapresentados no filme que apresenta a vida carioca como um dos temas principais, durante a apresentação do show Torpedo Musical, a dupla cômica formada por Grande Otelo e Vera Regina, visto na imagem abaixo, atuam como garotos propaganda do Rio:⁵² mostrando o samba, o carnaval como um grande acontecimento nacional e as mulatas com sua *ginga*, talento e beleza.



Nega e Otelo, interpretados por Vera Regina e Grande Otelo.

⁵¹ A 21 de abril de 1960, Brasília já era considerada uma das mais importantes obras da arte contemporânea. (CONY, 2002, p. 97) Arquitetada por Oscar Niemeyer e com plano urbanístico de Lúcio Costa. (CONY, op. cit., p. 86-91)

⁵² Em 1935 “[...] ‘Cidade maravilhosa’, de André Filho, era o maior sucesso do Carnaval e virava hino do Rio de Janeiro [...]”. (MARINHO; 2007, p. 115)

No filme, os personagens apresentavam um desfile de carros, em meio a uma festa de carnaval, demonstrando ao espectador o entusiasmo da época e de forma humorada expunham também os problemas da população, embora naquele momento histórico, houvesse a revelação de um estado de crescimento econômico no país. Os anos do governo JK foram denominados de “Anos Dourados” (CONY, 2002, p. 86), pois havia um clima de otimismo entre os brasileiros.

O aumento na quantidade de empregos gerou crescimento econômico da sociedade, bem como mais consumidores aos novos produtos do mercado. O aparelho televisor é um exemplo do que se tornaria popular nos anos 50, como afirma Catani & Souza (1983, p. 63): “[...] terminou a década com quase 600.000 aparelhos instalados, tendência sempre crescente e determinante na queda da frequência de espectadores aos cinemas”.

Mesmo com a ameaça de perder público por esse aumento de aparelhos de televisão, os filmes no final da década de 50 continuaram a ser produzidos. E para atrair o grande público que ainda não conseguia adquirir o conforto dos bens duráveis, o cinema coloca na tela o que estava se passando no país, principalmente o que poderia ser visível nas ruas, como automóveis novos, a visita de personalidades estrangeiras e também parodiava a situação política. Nas chanchadas carnavalescas, as músicas de sucesso eram apresentadas pelos próprios cantores do rádio, em números musicais. O rádio ainda era o principalmente meio de comunicação.

Nesse filme – *Garota Enxuta*-, de maneira sintetizada, constata-se o encontro de duas vertentes dependentes uma da outra. De um lado a evolução industrial e do outro a presença da propaganda sobre a cultura popular brasileira, acompanhada de seus principais artistas da música e do cinema. Além disso, pode-se inferir que o nome do filme refere-se a uma mulher bonita e está relacionado também diretamente aos veículos automotores, pois a palavra enxuto, ganha sentidos de beleza e elegância. A garota enxuta era mulher também moderna, bonita e que, inclusive, dirigia automóveis. Por isso, seguindo a proposta das cenas do filme, ela tinha um comportamento além de seu tempo.

Sendo essa mais uma estratégia de *marketing* para ampliar o consumo de bens duráveis, destinados primeiramente ao público masculino.

O país era um grande “canteiro de obras”, concentrando o avanço industrial nas indústrias de base e na fabricação de bens de consumo duráveis. O Brasil deixava aos poucos de ser uma fonte exclusivamente de matérias-primas primárias, passando a produzir outros bens antes importados. Para isso, foi necessário um grande investimento de capital estrangeiro, aumento nas filiais de empresas internacionais. O governo buscou possibilidades de acelerar o desenvolvimento econômico e “[...] a grande empresa oligopólica estrangeira decidiu investir no Brasil”. Contribuindo para o “crescimento mais proporcional das grandes cidades”, como consequência o crescimento demográfico. Em resumo, mais público para apreciar os “filmes da chanchada”. (CATANI & SOUZA, 1983, p. 70).

Percebe-se, assim, que este filme está impregnado de questões políticas, sociais, econômicas e culturais da época. O brasileiro estava vivendo momentos positivos, também nos esportes, como nos descreve Cony:

Em 1958, o Brasil havia sido pela primeira vez campeão do mundo em futebol, ganhando a Taça Jules Rimet na Suécia. A tenista Maria Ester Bueno era campeã do mundo na Inglaterra e Éder Jofre ganhara o cinturão de maior pugilista em sua categoria. (CONY, 2002, p.98)

Este último fato não é apresentado nesta película, mas é importante colocá-lo para mostrar o contexto que o Brasil vivia, uma vez que o país ganhava visibilidade e fama internacional.

Após essa contextualização, passo à análise do filme *Garota Enxuta*, que tem como foco o show *Torpedo Musical*, patrocinado pela fábrica de automóveis Torpedo, a qual fará uma homenagem ao então presidente JK, incluindo desfiles de carros [o automóvel era considerado o principal totem da prosperidade do governo JK (AUGUSTO, 1989, p. 172)]. Um show mostra um pouco da história automobilística no Brasil, somada à fórmula infalível, mostrando nas telas, os nomes famosos do rádio, os quais poderiam ser vistos e não apenas ouvidos.

A primeira aparição de Grande Otelo no filme acontece aos 10 minutos e 38 segundos de exibição, em um dos vários momentos de escolha dos

participantes para o show Torpedo Musical. A cena acontece com uma breve conversa com o secretário do diretor, Baltazar (Carlos Costa), cena em que Grande Otelo pede-lhe que providencie um *script* imediatamente. Ao lado está um dos garçons do bar da TV Carioca, Aporanga ou Popó (interpretado por Ankito), que adentra na conversa dizendo que também fará parte do show. Otelo responde com certa zombaria: “então você será meu colega?” Popó responde afirmativamente e Otelo sai apressadamente, mas demonstrando certa surpresa frente à atitude do garçom.

Na sala do diretor da TV Carioca, Doutor Lacosta (interpretado por Renato Restier), há uma foto emoldurada na parede, do ator Grande Otelo, que nessa imagem abaixo indica que ele fazia parte do cenário de personalidades famosas da época.



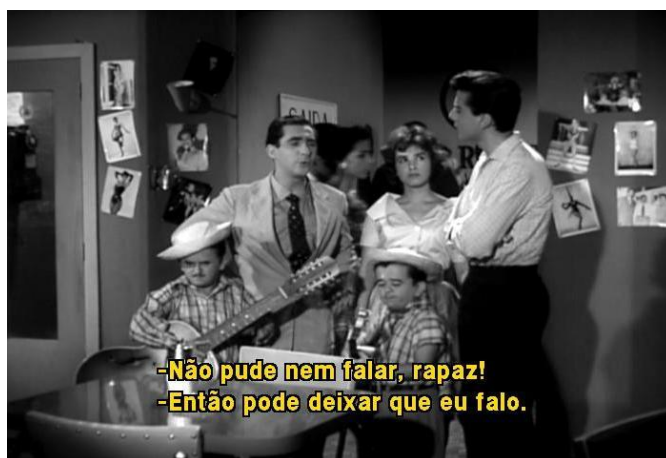
Baltazar e Dr. Lacosta, interpretados por Carlos Costa e Renato Restier.

Durante o filme, Otelo representa, em alguns momentos, ele mesmo, um artista de popularidade ou ator de verve (MEICHES & FERNANDES, 1988, p.8), como também o narrador do show, que atua como personagem tipo, nos papéis de malandro e de mulato, retomando nesses momentos também um cômico. Sua participação se torna estável quando conduz como narrador apresentador o show Torpedo Musical ao lado de Nega. Esse tipo de atuação remete no teatro de revista a uma das funções do primeiro ator.

Sobre os personagens cômicos, aqui Popó e Otelo, encontro uma definição pertinente à análise, por geral e ampla, que condiz com a atuação de ambos os atores (Ankito e Grande Otelo):

O cômico cinematográfico, herdeiro dos bobos, bufões e palhaços desfila diante do espectador levando pontapés na bunda, bordoadas na cabeça, tropeções, tortas na cara. Perseguido e ridicularizado, este personagem sofre. Feio, tímido ou tagarela, possui uma inocência que oscila da bondade absoluta a uma malícia exagerada. Careteiro, contorcendo-se quando constrangido, é um idiota ridículo, enganado com muita facilidade, de que o acaso ou uma esperteza inusitada o salvam das piores enrascadas. (LUNARDELLI, 1996, p. 21).

A história se repete não só no cinema brasileiro, nas chanchadas, como mostra a citação anterior, mas também é perceptível nos dias de hoje nos filmes americanos e nos programas humorísticos da televisão brasileira. Há quase sempre uma receita a seguir, principalmente nos filmes de comédias. O cômico que Otelo interpreta, atua como um aliado daqueles que buscavam fazer parte dos *elementos novos* do show, como o grupo musical (dois caipiras anões, Cosme e Damião), de Popó e da filha do presidente da fábrica Torpedo, Nelly (interpretada por Nelly Martins).



Cosme, Aporanga (Popó), Damião, Nelly e Rafael, interpretados por Zequinha, Ankito, Quinzinho, Nelly Martins e Agnaldo Rayol (⁵³)

O personagem de Grande Otelo é, ainda, inventivo, esperto, apaixonado pelo carnaval e por sua mulata, a Nega (interpretada por Vera Regina). Assim, Otelo tem um papel determinante na trama, pois faz uso de sua influência para colaborar com seus cúmplices e com o esperado final feliz.

⁵³ No filme, não pude distinguir os nomes respectivos dos anões, pois foram denominados aleatoriamente, tanto os fictícios, quanto os reais, assim os nomes dos anões podem não corresponder à ordem em que foram apresentadas na imagem.

Nessa estrutura narrativa da chanchada percebe-se, assim como nas demais produções dessa linha, uma estrutura padrão, onde predominam os estereótipos do mocinho, do vilão, da mocinha e dos ajudantes ingênuos do mocinho (cômicos e bobos), com o intuito de unir o casal de protagonistas. O personagem de Otelo é quem dá as orientações, solucionando os quiproquós⁵⁴ e facilitando a participação nos elementos novos do show. Arrisco-me, inclusive, a apontar que Otelo no show representa um tipo que corresponde ao *compère* e a atriz Vera Regina à *comère*, duas categorias presentes no teatro de revista. Esses dois personagens tipos, seguindo a abordagem de Neyde Veneziano (1991, p. 42), eram figuras encontradas e importadas para o Brasil na ação revisteira. Mais do que uma convenção do que um personagem, o *compère* deveria seduzir o espectador com sua forma agradável e espontânea, articulando o espetáculo (neste caso o filme) do início ao fim. (VENEZIANO, op. cit., p. 91).

A segunda cena interpretada pelo ator Grande Otelo, acontece quando o mocinho Rafael (interpretado por Agnaldo Rayol⁵⁵) o procura para ajudá-lo a conseguir, para ele e Nelly, uma participação no show. A cena transcrita a seguir, mostra o encontro de Rafael (R) e Otelo (O).

[Aos 43'35"]

[Otelo está de boné e camiseta listrada, uma referência o malandro carioca].

R: _Otelo, por favor será que você podia ajudar a gente?

O: _Em que? [com as mãos dentro do bolso como se pegasse algo].

R: _Aquela garota, a Nelly, eu queria ver se arranja um teste para ela.

O: [pega um cigarro no bolso, coloca na boca e continua ouvindo Rafael].

R: _Mas tá difícil, sabe? Eles não querem saber dela, e eu não sei por quê.

O: _O que que ela faz?

R: _Ela canta.

O: _E daí? Tá cheio de cantora por aí. Tem cantoras às pampas!

R: _Mas ela é bonita, rapaz.

O: _Ela é bonita, rapaz? [com o olhar malicioso para Rafael] Gostei de ver. [com insinuação] _Tu gosta dela, marreco!

R: _Muito...

O: _Menino, tive uma ideia! Vem cá. Senta aí. [leva-o para sentar a uma mesa do bar da televisão, onde já está sentada Carminha,

⁵⁴ Podem representar situações confusas e inesperadas que os personagens vivem.

⁵⁵ Agnaldo Rayol (1938) cantor.

uma cantora do rádio, Otelo se dirige a ela] *_O que é que há com a magnífica?*

Carminha: *_Não há nada, por enquanto.*

O: *_Tudo em dia?*

Carminha: *_Tudo em dia.*

O: [Otelo se volta a Rafael] *_O negócio é o seguinte: eu tenho uma ideia para o show. E você sabe aqui que as ideias do papai aqui eles aproveitam no duro. [Uma referência a sua importância na mídia]*

R: *_Mas é lógico.*

O: *_Tu vai no produtor...e dá a ideia como se fosse tua.*

R: *_Sei*

O: *_morou?*

O: *_Eles aí, para fazer o show, tem botar a Nelly... e ela vai ser aproveitada.*

R: *_Está formidável, Otelo.*

O: *_Tá legal?*

No início da cena anterior transcrita, foi feita uma referência ao personagem tipo malandro observada na vestimenta do ator Otelo, que estava de camiseta listrada, como também em relação às ações dele no desenrolar da cena, portando-se como um tramador, criando um plano para ajudar o mocinho Rafael. E assim, valendo-se da característica viva e esperta desse personagem tipo tenta barganhar a entrada de Nelly no show Torpedo Musical.

Ainda sobre a cena anterior, ela foi fragmentada, para o desenvolvimento de um número musical. Muitos dos números musicais apresentados durante a exibição do filme não foram aproveitadas para o show Torpedo Musical. Os críticos de cinema da época questionavam muito a aparição desses números, pois diziam que esse era um dos problemas das chanchadas, os muitos números musicais e pouca história, quebrando a narrativa sem propósito. Apesar do foco central dessa película ser um show musical, há um excesso de números musicais, com objetivo de atrair o grande público que na maioria das vezes só conhecia de ouvido esses astros do rádio. Visto que, na cena anterior, Otelo conversa com uma cantora do rádio, a qual ele refere-se como: *_O que é que há com a magnífica?* A cena volta, em seguida com Rafael (R), Otelo (O), Dr. Lacosta (L) e Baltazar (B).

[Aos 44`24", número musical nostálgico, de um homem que sofre por amor].

[46`06"] [Otelo entra sem fazer barulho no estúdio, pois o diretor Dr. Lacosta e Baltazar assistem ao um número citado. Otelo senta

atrás dos dois e faz sinal de positivo com o polegar para Lacosta, depois chama com um gesto discreto Rafael, que entra, ele está um pouco nervoso e fica do lado, próximo dos três, tem um papel enrolado entre as mãos].

L: [Se virando para Otelo] _O que que é você achou dela?

O: [Faz outro sinal de positivo].

L: _Muito bem. Bom número. [Para seu secretário Baltazar] Tome nota, tome nota!

B: _Sim senhor.

L: _Aliás, o Francisco ainda não trouxe o argumento para o show⁵⁶.

B: _Não, senhor. [Momento ideal para a ideia de Otelo, que chama Rafael para entrar em ação]

R: _Com licença.

[...]

L: _Fale meu rapaz. Qual é a tua ideia?

R: _Por que o senhor não apresenta um show... representando o desenvolvimento da indústria automobilística? É uma ideia dinâmica. [Enquanto isso Otelo olha para Lacosta, mostrando que gosta da ideia].

B: [O secretário tenta atrapalhar] _Que bobagem! Isso é tão manjado!

L: _Esplêndido! Esplêndido!

R: _Nós apresentamos os carros velhos e...

[Otelo: corta Rafael]. _e fazemos ligação com as músicas da época. Por exemplo, a gente bota assim: “Essa mulher a muito tempo me provoca – Dá nela” Aí entra um Ford de bigode.

L: _Ótimo! Ótimo! [Baltazar faz cara de desânimo, enquanto os outros três estão empolgados]

L: [Lacosta para Rafael] _E qual é o preço?

R: _Qualquer preço serve. O que eu quero é oportunidade.

[...]

L: _Fale, meu rapaz.

R: _Eu tenho uma moça bonita, que canta.

L: _É? E ela é bonita?

B: [Baltazar desdenha de Rafael] _Deve ser algum bagulho.

O: [Otelo ajudando] _Que bagulho, o que! Se ela é bonita? Bonito sou eu! Ela é... [faz gesto de positivo com o polegar, colocando a ponta da língua para fora da boca, com movimentos ao mesmo tempo faciais. A qualidade do movimento é exagerada, repetitiva e com certa força]

L: _Fechado o negócio. Traga a moça.

R: _Muito obrigado. Otelo. Tchau.

Otelo: [Otelo faz um gesto de positivo simples, com um sorriso fixo para Rafael] _funcionou. [47’35”]

A cena acima traz outros elementos do teatro de revista, como quando o personagem Rafael apresenta o seu suposto argumento, que na realidade foi criado por Otelo, trazendo uma ideia semelhante ao enredo da revista, onde era

⁵⁶ [O Francisco a quem o personagem Dr. Lacosta (interpretado por Renato Restier) refere-se é Francisco Anyasio de Oliveira Paula Filho ou Chico Anyasio (1931-2012)]

comum a atualização sobre as notícias que marcaram o ano. No caso desse filme, apresentava um fato realmente cotidiano à época, o *desenvolvimento da indústria automobilística*, com a presença do novo e do velho, onde Rafael diz: *“Nós apresentamos os carros velhos e...”* E Otelo aproveita para fechar a sugestão com sua malandragem dizendo: *“e fazemos ligação com as músicas da época. Por exemplo, a gente bota assim: “Essa mulher a muito tempo me provoca – Dá nela” Aí entra um Ford de bigode.* Esse cena, traz a ideia principal do show Torpedo Musical, garantindo assim, a cena final como uma apoteose revisteira. (VENEZIANO, 1991, p. 109-113)

Otelo e Rafael chegam num momento propício, exato da necessidade de uma proposta nova que possa combinar com todos os números musicais. E como Otelo estava atento ao que estava acontecendo no estúdio de televisão, aproveitou a oportunidade trazendo uma ideia oportuna para o show, valendo-se de sua influência e popularidade na televisão, como artista, para colaborar com o lado bom do filme. Um malandro, que com suas artimanhas, as quais na cena podem ser lidas como “preparação do terreno”, para que Rafael pudesse exigir a contrapartida, que era colocar Nelly no show, como em uma troca de favores; situação comum em nossa sociedade. Por essas atividades, Otelo faz um personagem tipo-amigo, pois tenta resolver as intempéries vividas pelo mocinho e pela mocinha do filme.

Sobre o *compère*, realizado pelo personagem Otelo, durante todo o filme ele incluí nessa convenção sua atuação particular como um artista popular com trejeitos de malandro. Trago, então, mais uma vez uma definição mais geral em Neyde Veneziano (1991, p. 117) a respeito do *compère* (compadre) e suas funções na revista:

Aglutinador, apresentador, comentarista, dançarino, cantor, bufão, contador de piadas, ele atravessa a revista de ponta a ponta como a costurar os diversos quadros, cristalizando a dinâmica do pacto com a platéia, característica própria do teatro popular. Este papel era geralmente reservado ao primeiro cômico da companhia, que o deveria desempenhar com brilho, desenvoltura e, principalmente com muita descontração, pois muitas vezes se fazia necessário o improviso com relação ao comportamento do público. (VENEZIANO, 1991, p. 117)

Grande Otelo como um ator oriundo do teatro de revista, possuía uma “bagagem” artística que compreendia os elementos da citação acima, e mesmo atuando no cinema, utilizava alguns desses artifícios, como se fosse um espetáculo ao vivo com a presença de público. Para isso, atuava para a câmera parado no centro declamando o texto, ou conduzindo o olhar do espectador através de uma sutil triangulação, ou também com comentários com o efeito do aparte⁵⁷, comunicando-se diretamente com quem assistia ao filme. Mas todos esses efeitos foram reduzidos pelo ator, e de certa forma, para adequar à sétima arte. Assim, aglutino o papel do *compère* ao do malandro. Nas imagens seguintes, destaco a vestimenta do personagem tipo malandro que ora se veste elegantemente, ora com uma camiseta listrada, duas opções de se vestir que referendam uma explicação histórica na evolução desse personagem tipo, registrado no livro de Neyde Veneziano. Como os melhores trajes referentes às revistas de ano de Arthur Azevedo, para o personagem bilontra, que nos palcos interpretava “caloteiros, trapaceiros, assaltantes, jogadores [...] Mais tarde, o bilontra vestiria uma camiseta listrada para desempenhar, como um bom malandro, os papéis centrais das revistas.” (VENEZIANO, 1991, p. 123).



Otelo (interpretado por Grande Otelo) com Popó (Ankito) e na imagem seguinte com Rafael (Agnaldo Rayol).

Esse personagem tipo, o malandro, no filme apresenta de forma crítica os temas da época, assim como no Teatro de Revista. Sobre isso, é lícito retomar a fala de Neyde Veneziano:

⁵⁷ Como o próprio nome diz, refere-se ao momento que o ator ou atriz se distancia da cena para com um gesto, um olhar ou uma fala (breve) dirigir-se ao público, como parceiro de cena. Esse efeito é mais comum nos espetáculos cômicos.

O malandro é o tipo constante nas revistas brasileiras. Atinge seu apogeu na época do populismo de Getúlio Vargas. Com Oscarito, Grande Otelo e Zé Trindade, teve as suas melhores *performances*. Afinal, ele representava, naquele momento histórico, uma necessidade social. Ao desrespeitar as duas maiores instituições do capitalismo, o trabalho e a família [...] (VENEZIANO, op. cit., p. 123).

A sociedade é apresentada na chanchada através do tempo e dos personagens tipos, como no enredo revisteiro. Embora o filme traga o desenvolvimento econômico pelo qual o país passa, não o faz sem a crítica à situação da maioria da população, que tem que viver de pequenas “malandragens”. E Otelo era o protótipo do malandro anunciado por Veneziano, o qual vivia de acordo com as contingências da vida, sobrevivendo através do “jeitinho brasileiro”, de uma forma “fora da lei”, colocando na tela as mazelas da população no contexto do avanço econômico do país.

Na próxima cena, depois da ajuda do personagem-amigo, Otelo. Popó volta a trabalhar na TV e está desanimado porque o plano do teste para Nelly não havia dado certo. O diretor da TV - Doutor Lacosta e seu assistente Baltazar - acreditam que ela é filha do presidente da República. Mas enganam-se, pois ela é filha do presidente da fábrica de automóveis. E assim decidem que ela só poderia cantar com ordens do Palácio e do próprio Presidente da República. Mais uma vez podemos inferir que a alusão às “Ordens do palácio” é uma crítica à época, à atividade da censura que regulava as produções artísticas de forma geral. Na cena transcrita a seguir, acontece um diálogo entre Otelo (O) e Popó (P), depois Baltazar (B) e Dr. Lacosta (L).

[Aos 50`36” no bar, com Carminha, Otelo vestido social com um blazer claro].

P: _Ô Otelo!

O: _Opa! Como vai?

P: _O que é que há?

O: _Então o negócio da Nelly funcionou, não?

P: _Negativo.

O: _Por quê?

[...]

O: _Bom, eles querem ordem do Palácio?

P: _É.

O: _Vem cá [Popó fica sem entender mas segue Otelo]

B: [atende o telefone] _Alô. TV Carioca, diretoria. [muda o tom da voz] _Do Palácio? [para Lacosta que está sentado a mesa] _É do Palácio!

O: [continua imitando o secretário do Presidente JK] _Sua Excelência, o Presidente, quer falar com o Dr. Ney Lacosta.

[...]

O: _Vou fazer a ligação direta para o helicóptero de Sua Excelência... o Presidente

O: [cochicha a parte para Popó] _ pede respeito, pede respeito

P: _Alô. É Lacosta quem está falando?

L: _Sim, Excelência. É ele mesmo. [para Baltazar] _Chamou pelo meu nome. [Aos 52'08"] _Pois não, Excelência. É Lacosta, seu criado.

[...]

P: _Você se lembra de uma moça chamada Nelly?

L: _Conheço sim, como não! É uma criatura adorável!

[...]

L: _Lógico, Excelência! Lógico!

P: _Eu gostaria de vê-la trabalhando na televisão e no show do dia 22. Isso se ela tiver talento, é claro. Um abraço para você.

[Popó e Otelo se abraçam]

O: _Legal!

P: _Escuta, será que esse negócio não dá bolo?

O: _Se der bolo, eu como.

P: _Bom!

[Otelo vendo Baltazar se aproximar do bar, diz a Popó] _Popó? O homem vem aí. O troço funcionou. [Enquanto isso Popó ajeita a roupa]

P: _É.

O: _Bota tua banca. [Otelo continua por perto observando Baltazar conversar com Popó]

[Popó saindo com Baltazar, ouve Otelo dizer]

O: _Funcionou! [Depois sorri, Popó sai. Otelo dá uma gargalhada].

Otelo ouve tudo com calma, estava bem vestido, um malandro elegante, com paletó e calça social, ambos da cor branca. Causando assim, uma boa impressão visual, com o intuito de dar um pequeno golpe, pois portou-se como um secretário do Presidente da República e Popó, o presidente JK. Os dois personagens disfarçaram a voz e conseguiram mais uma vez um teste para Nelly. As imitações ou caricaturas vivas⁵⁸ de personalidades importantes, como políticos, acontecia com frequência no teatro de revista e nesta produção é transferida ao cinema.

⁵⁸ Era uma convenção revisteira utilizada para representar ao vivo personalidades conhecidas, como "da política, das artes, das letras ou da sociedade". [...] Para realizar essa encenação, como costume, copia-se elementos como o penteado, a indumentária, como também os gestos. (VENEZIANO, 1991, p. 136)

Na sucessão das cenas, aos poucos, os personagens descobrem que Nelly é filha do Presidente da Fábrica de Automóveis Torpedo, o doutor Miranda Falcão (interpretado por Jayme Costa), em São Paulo⁵⁹, que proíbe a filha de cantar e quer que ela se case com seu assistente César (interpretado por Carlos Mello). Devido a essas imposições, Nelly foge para o Rio de Janeiro e, na fuga, conhece Popó, além da dupla caipira, os anões Cosme e Damião (interpretados por Zequinha e Quinzinho). Chegando à cidade maravilhosa, conhece o irmão de Popó, Rafael. Esse encontro foi uma cena clássica de cinema na forma de amor à primeira vista.

A linguagem cinematográfica aliada ao enredo da comédia de intriga facilitou a rapidez dos fatos e valorização das ações, comum a esse gênero. Com uma ligeira sequência de acontecimentos, que “cujo ponto de partida era o desejo do jovem amoroso [Rafael] de conquistar a sua amada [Nelly, a garota enxuta]. [Utilizando] a ajuda de um criado, que será o grande artífice do encontro do casal [...]” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 98) De acordo com essa citação, o ator Grande Otelo pode ser considerado como um criado, mas com ressalva, visto que nesse filme esse personagem tipo criado não se adéqua ao rol das cenas analisadas.

O enredo do filme possui como fio condutor a perseguição da garota enxuta. A mocinha vivia duas perseguições, uma com ordens de seu pai e, outra, a dela em busca do sonho de cantar na televisão. Relendo Neyde Veneziano, vejamos o que ela nos diz sobre esse elemento revisteiro:

A receita aparentemente era simples: uma busca ou perseguição a alguém ou alguma coisa. Os personagens centrais caminhavam, corriam, andavam, procuravam ou fugiam. Havia, continuamente, alguém que perseguiu alguém e alguém que escapava por triz. Aí estava a viga, a coluna mestra da revista de ano. (VENEZIANO, 1991, p. 88)

Grande Otelo participa indiretamente desses quiproquós apresentados, como a receita do enredo de uma revista de ano, que impedem Nelly de cantar. Ele era o personagem central, apresentador, mas não definia quem poderia

⁵⁹ Uma referência no filme, uma vez que em São Paulo fabricava-se carros naquela época, apontada na citação no início desse capítulo [“primeiro automóvel de passageiro – o Sedan-Turismo DKW-Vemag – fabricado em São Paulo”].

participar do show, apenas contribuía encontrando formas de propiciar que a garota enxuta cantasse na televisão carioca.

Nelly, em alguns momentos, foi escolhida para os elementos novos do show, mas o seu noivo César a persegue e consegue impedi-la de se apresentar. Somente no final do filme, ela consegue sem impedimentos, realizar o seu sonho. Popó também está apaixonado por Nelly e os dois irmãos, de forma pacífica, disputam o amor da garota enxuta.

O filme traça uma trajetória da evolução dos automóveis no Brasil, inclusive apresentando o problema da falta de gasolina. Como exemplo, retomo a sucessão das cenas sobre esses carros, os quais – contrariamente ao sentido anunciado pelo título, ainda no início do show Torpedo Musical, não apresentavam características de novos (enxutos). Na cena a seguir, Otelo narra a história do carnaval no filme, com expressões corporais amplas de braços com entonação vocal forte e alternante. Explorando o espaço restrito da linguagem cinematográfica, com movimentos amplos e, às vezes, contidos, às vezes intensos e parados, permanecendo na frente do carro:

[...]

[01h07`39", entra Otelo e Nega em um carro conversível, eufóricos passando no meio dos foliões do carnaval, mas o carro para e Nega reclama]

N: _É assim que você quer me levar pra ir ver o carnaval?

O: _O que é que eu vou fazer, nega? Acabou a gasolina.

N: _E isso é golpe que se dá em pleno 1914? Ah, tá muito manjado. [Nega começa a sair do carro]

O: _Vem cá, xodó! Não banca a gostosa!

[...]

[Aos 01h11`22"]

Nega [N]: _Tu sabe, nego, por que eu gosto de carnaval?

Otelo [O]: _Não.

N: _Porque carnaval é festa do povo... é festa de rico, é festa de pobre, é festa de todo mundo!

O: _Bonito, nega! Olha, tu lembra, xodó, da... [começa a cantar] Ah Filomena se eu fosse como tu / Tirava a urucubaca da careca do Dudu. Xodó, como é gostoso a gente ver a avenida cheinha de gente! As cabrochas... [olha para Nega e já se interrompe e muda de assunto] ...os blocos, os ranchos... as músicas que ninguém nunca mais esqueceu.

[...]

[Aos 01:13`48"]

N: _Ah, me conta mais, neguinho. Vê como eu fiquei toda arrepiada.

O: _Mais tem que ficar, nega. Tu tá falando com a maior patente de carnaval... desta cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro! Verdadeira enciclopédia carnavalesca!

N: _Já sei, Tu é o Almirante negativo?

O: _Mais ou menos, nega. [ele ri e continua] _Nos morros... começavam as primeiras manifestações genuínas... [ênfatisa a palavra “genuínas”] da música popular brasileira. Nos morros revoavam os lamentos das cuícas... e o repinicado moleque dos tamborins malandros.

[...]

[Aos 01:15`22”]

N: [Fala com força e continua sentada] _Carnaval, êta coisa gostosa!

O: [malicioso] _Gostosa? [se virando para Nega] Gostosa é tu, Nega! [ele a abraça] _O carnaval é o máximo!

[Aos 01:15`38”. Aparece um ator vestido caricaturalmente de português].

Português: [P] _Olha cá, maroto! Larga o osso, que este material está na alça de minha mira! [apontando para Nega]

[Nega acha bom e começa a pular, vai começar uma disputa]

Otelo: _Seu portuga de uma figa. [Otelo o desafia] Tu vai levar um rabo de arraia na fachada é agora! [Otelo ataca]

[O Português cai e vai na direção da Nega cantando]: _O teu cabelo não nega, mulata / Porque és mulata na cor... [dança de braços dados com a Nega, Otelo fica atrás e se irrita, o Português continua]: _Mas como a cor não pega, mulata / Mulata, eu quero teu amor.

[Otelo separa os dois e continua cantando a música] _Quem inventou, teu pancadão / Teve uma consagração / A lua, te invejando, fez careta / Porque, mulata / Tu não és deste planeta / [o bloco todo continua cantando e o enquadramento da câmera vai se ampliando, tirando o foco de Otelo e Nega].

[...][01:16`37”]

Através das falas, como exemplo, quando Otelo diz: *_O que é que eu vou fazer, nega? Acabou a gasolina.*, o personagem age na cena com malandragem, quando o carro pára de funcionar, deixando uma suspeita de que o veículo parou em função do propósito de Otelo em participar do carnaval. E nesse momento Otelo traz um discurso que é um verdadeiro libelo em homenagem ao carnaval e à mulata cariocas.

Ainda, do recorte acima, podemos tirar outros elementos da atuação cômica de Grande Otelo, relacionadas ao realismo grotesco, como ao induzir para sentido que está relacionado ao baixo ventre. Vejamos, quando Otelo observa o traseiro de Nega, proferindo palavras que insinuam o desejo sexual através de elogios maliciosos, como também na canção popular exemplificada a seguir, leva o espectador a associações grosseiras. Nessa cena, além das palavras, também

as expressões corporais de Otelo contribuem para a construção de um realismo grotesco. A seguir alguns exemplos dessa cena, começando pela canção ou música do folclore brasileiro “*Ah Filomena se eu fosse como tu / Tirava a urucubaca da careca do Dudu*” e quando se refere à Nega com malícia “_Gostosa? [se virando para Nega] *Gostosa é tu, Nega!*”. Há ainda um tom de ironia na fala do personagem Otelo, quando diz: “Nos morros... começavam as primeiras manifestações genuínas... [ênfatisa a palavra “genuínas”] da música popular brasileira.” Deixando para o espectador a função de refletir sobre as informações que acabava de ouvir.

Otelo – como um ator revisteiro - carregava uma atuação que remetia aos palcos, principalmente aos quadros de comédia do teatro de revista, como diz Veneziano em estudos sobre a atuação na Revista: “[...] histriônicos, cheios de artifícios, por vezes com um tom de baixo imitativo e sempre com um timing peculiar, dado essencial para que triunfassem a ironia e a sátira [...]” (VENEZIANO, 1991, p. 102).

É constante a presença de elementos do teatro de revista no enredo dessa película, onde há a mistura das revistas de ano e da carnavalesca, pois as duas “incorporavam a capacidade brasileira de rir das dificuldades sociais”. (VENEZIANO MONTEIRO, 1996, p. 79). Essas dificuldades do povo podem ser representadas pela falta de combustível, como também da falta de renda, a qual ocasionava a dificuldade de acesso aos meios modernos de comunicação, a exemplo da aquisição de televisão e de telefone, por parte da maioria da população.

Mais um exemplo sobre esse aspecto apontado pode ser visto na figura de um português no filme. Um dos personagens tipos que disputa a mulata (Nega) com Otelo, cujo vencedor é o brasileiro. Mas como é carnaval, quando tudo é brincadeira, continuam a cantar todos juntos de forma pacífica. Sobre o “personagem-tipo” português, Neyde Veneziano comenta em seu livro sobre o teatro de revista:

[...] a existência de um sentimento natural do colonizado contra o colonizador e que, temperado pelos revisteiros, resultou na tradicional figura bigoduda do português meio *burro*, vítima do escracho e do humor naturais brasileiros, num tempo em que

bacalhau e fado eram comuns por aqui. (VENEZIANO, 1991, p. 135)

A citação anterior vem a calhar com a ideia da época no Brasil sobre seu desenvolvimento econômico, o qual diminui as características de colônia que quase somente produzia matéria-prima para o colonizador e se torna um país mais industrializado, desenvolvendo principalmente as indústrias de base e de bens de consumo como a fabricação de automóveis.

A festa de carnaval, uma comunhão de raças e classes sociais, mostra um Brasil pacífico, aberto a outros países, cheio de belezas e despudores. O país do rebolado, onde as mulheres usam pouca roupa, do som contagiante da bateria, do samba, revelando as características africanas, como a capoeira realizada por Otelo no meio da festa. Nesta ação Otelo representa o escravo negro, que teve como trunfo a capoeira contra o colonizador português.

Sobre os morros cariocas, há uma semelhança neste filme com um o outro intitulado *Vai Que é Mole!*⁶⁰, pois ambos fazem a mesma referência, utilizando sempre uma cena musical com pessoas descendo uma escadaria. Representado assim, a descida dos morros e também ambientando o espectador para uma identificação mais evidente. A seguir um trecho de uma canção que ilustra este lugar: *Eu fui num samba lá morro da mangueira...*

Na cena transcrita a seguir, aparece um carro conversível sem gasolina, parado no meio da festa de carnaval. Agora, os personagens Otelo e Nega são empregados de um casal rico (Patrão e Patroa), os quais discriminam a manifestação carnavalesca e querem chegar rápido a Petrópolis⁶¹:

[01h17'33"]

Patrão [P]: _E então? Vamos logo! Eu não quero chegar à noite em Petrópolis.

Otelo [O]: _É que tá faltando gasolina, patrão.

Nega [N]: _Eu sabia.

Patroa [Pa]: _Pois então arranje. Eu não quero passar o carnaval aqui no Rio. [Profere uma interjeição de susto, ao ver os foliões se aproximando do carro] _Detesto carnaval, brincadeira de gatinha!

⁶⁰ Número musical *Morena da Guanabara*, com atriz Maria Augusta e o ator Grande Otelo, autores da canção: Ankito Pinto e Grande Otelo.

⁶¹ Em Petrópolis de acordo com o filme, o carnaval era realizado pela classe mais rica da sociedade. A personagem que faz a patroa diz que onde estão só tem gatinha (o povão).

O: [ri e emenda com a fala seguinte, apresentando o bloco que se aproxima] _Agora não adianta, patroa. A gatinha já vem aí. Olha aí!

[...]

[01: 18`17"]

Pa: _E agora vamos para Petrópolis!

O: _Olha aqui, madama... [começa a abrir a porta do carro] Isso é impossível, por 1001 motivos: primeiro, porque falta gasolina; segundo, porque, deste momento em diante... vocês vão ficar mesmo é sem chofer. Eu me demito.

N: _Eu também. [Os dois saem do carro e os patrões ficam sem palavras]

P: _Eu não admito que você abandone o seu serviço!

O: [indignado] _Olha aqui, meu amigo, eu não admito é que não se goste de carnaval! Não é, Nega?

[...]

N: _E co-co-co-co-co-co-coró [enquanto isso Otelo fica atrás de Nega, em uma posição sexual e ela empinando o traseiro parada e dançando] co-co-co-co-co-co-coró [Otelo dança em torno de Nega sem tirar os olhos do seu traseiro] O galo tem saudade da galinha carijó.

[...]

[01:20`01"]

O: [Volta ao carro para conversar com o patrão] _Olha aqui, doutor... eu sou do batente, mas dou da batucada também, compreendeu? [começa a tirar sua roupa de motorista] E depois tem outra: o carnaval é o meu grito de independência! [tira o paletó e coloca dentro do carro e saem os dois rapidamente para o meio dos foliões, Otelo se descaracteriza quase que totalmente da personagem de motorista, gritam]

P: [grita também] _Voltem aqui! Isso é um abuso! [Logo são encobertos pelos foliões]

[01:20`17"]

Na cena acima, quando o personagem Otelo imita um galo ao dançar com Nega a canção carnavalesca, suas expressões corporais adentram o universo do grotesco, pois há a junção, como apontado por Bakhtin entre as “formas humanas e animais é uma das manifestações mais típicas e mais antigas do grotesco.” (BAKHTIN, 2010, p. 94). A festa de carnaval propicia a liberdade dos corpos, de tal forma, que os personagens Otelo e Nega reivindicam essa libertação e acabam se despedindo de suas funções de motorista e empregada doméstica para participarem da festa. Como o próprio personagem diz: “o carnaval é o meu grito de independência!”. Exigindo viver essa “segunda” vida, os personagens rebaixam a autoridade dos patrões. Sobre essa inversão de papéis trago novamente Bakhtin:

A orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora. (BAKHTIN, 2010, p. 325)

Nesse rebaixamento que ocorre com a troca de posição de duas realidades, o “baixo corporal” toma o lugar do que estava acima, no alto, como o poder dos patrões sobre os empregados. Uma resignificação, reinterpretação, cria-se uma nova possibilidade, outra vida possível, que tem seu lugar, nesse caso, na festa de carnaval.

Na mesma cena, Otelo – como um *compère* revisteiro - conduz o foco do espectador, comentando com os olhos o que vê e transmite isso para quem o assiste. Quando a Nega se junta ao bloco e ele, com malícia, observa seu traseiro empinado. E quando ela se vira para ele, disfarça e continua dançando, utilizando novamente o artifício cômico do disfarce.

A próxima cena do filme remete aos investimentos estrangeiros no Brasil, momento em que são personificados caricaturalmente vários países, como China, Alemanha e Estados Unidos; todos estão conhecendo o Brasil, sua “cultura”, através do carnaval carioca e seus elementos chaves, como o samba e a mulata. Há uma contextualização para a população do que estava acontecendo no país, assim como acontecia no teatro de revista. Otelo apresenta esses elementos em meio à festa de carnaval, guiando esses investidores turistas; enquanto isso Nega, surge apenas para simbolizar a personagem tipo mulata. Abaixo a transcrição dessa cena:

[01h23'09" Mais uma cena em que Otelo é um motorista, de um veículo tipo ônibus, que está levando turistas ou será que não podem ser os investidores estrangeiros passeando pelo Brasil. Neste carro também faltou gasolina]
 O: [se virando para o grupo de estrangeiros] _E agora os senhores vão ver o carnaval!
 Grupo: Maravilhoso o carnaval! Maravilhoso!
 [...]
 O: [Otelo para o alemão] _Iaiá é na Bahia, rapaz. [Otelo explicativo] _Isso aqui é Rio de Janeiro. É carioca!
 Alemão: Buenos Aires! Buenos Aires! [Otelo faz cara feia e desiste de conversar]

[01h23`28" Número musical] "Ô jardineira / Porque estás tão triste?" [Enquanto o número acontece os estrangeiros ficam impressionados com as mulheres semi-nuas dos blocos. O Americano literalmente deita no chão para tirar fotos. Otelo está sentado na lataria do carro, na parte da frente, se divertindo do que vê. Cena brevemente interrompida, com cenas do estúdio]

[01:24`36"]

Americano: _Muito bem!

Grupo: Excelente! Maravilha!

O: _Silêncio! Silêncio! Já sei. É do balacobaco!

Grupo: [Todos concordam vibrantes]

[...]

O: [empolgado] _É isso mesmo! O carnaval contagia em todos os idiomas! E não é só isso, não. O carnaval... O carnaval... [grita] é o carnaval!

[Cena da mulata, representada por Nega]

[01:25`19"]

O: [a frente do grupo, mostrando a cena que acontece do outro lado] _E aí está, senhores: a mulata brasileira! Produto da terra, produto nacional! Capaz de acabar com qualquer preconceito racial! [Otelo vai para a cena com a mulata, sambando, enquanto a câmera o acompanha. Assim Otelo se porta como um mestre de sala e sua mulata, como porta bandeira]

[...]

O: _Acontece que não tem gasolina, sabe como é? Vamos ter que empurrar.

Grupo: _Não compreendo.

O: [Zombando] _Ah, não compreende? [Otelo diz para o Americano] _Na hora de empurrar, tu não compreende.

Americano: _Não.

O: [Otelo empurra o Americano para trás do carro e todos são colocados nas posições rapidamente para empurrar o veículo]

_Que é isso?! Vamos! Empurra, aí. Empurra, aí. [Otelo entra no carro] _Peraí! Peraí!

Grupo: _ Vamos empurrar. Carnaval maravilhoso! Carnaval maravilhoso!

Chinês: _Não tem gasolina?

01:26`25"

[cena nos estúdios]

Os estrangeiros finalizam a cena empurrando o carro brasileiro que está sem gasolina. A comicidade nasce mais uma vez quando são colocadas para os estrangeiros as dificuldades socioeconômicas de um país julgado como o paraíso dos turistas. Na oportunidade, o personagem Otelo satiriza e aproveita para manter certa vantagem sobre esses investidores turistas. Conduzindo-os como diz Otelo: "_E vamos continuar o nosso *ride* através do carnaval carioca!"

A ocorrência da paródia na cena anterior revela essa relação entre o Brasil e os países estrangeiros, mostrando uma situação díspare economicamente e

culturalmente. E assim, nesse sentido, ocorre um “rompimento da ilusão através de uma insistência grande demais nas marcas do jogo teatral (exagero da declamação, do *pathos*, do trágico, dos efeitos cênicos etc.)” (PAVIS, 2008, p. 278). Paralelamente, o efeito crítico da paródia na cena cômica indica a pobreza, com falta de condições financeiras e econômicas do Brasil em comparação com as riquezas culturais e naturais.

Otelo, mais uma vez em sua atuação utilizou elementos teatrais, indicando a ocorrência da paródia no trecho recortado da cena citada acima: *[empolgado]* *—É isso mesmo! O carnaval contagia em todos os idiomas! E não é só isso, não. O carnaval... O carnaval... [grita] é o carnaval!* Pronunciando a fala com grande exagero. E para ampliar esse efeito, a câmera foi abrindo o foco, criando assim, a impressão de que o grito ecoava.

O filme, como base, criou um enredo inspirado em uma revista de ano, mas para atingir o objetivo maior que era homenagear o Presidente JK, cujo totem do seu governo era o automóvel, fez uma retrospectiva sobre a indústria automobilística no país, apresentando um desfile de carros a partir do ano de 1914 até 1959, ano em foi feito o filme.

Na última apresentação do show, o ator Grande Otelo vestido com uma roupa mais social, em um automóvel zero quilômetro, novo e moderno. Como ilustra a transcrição dessa cena do desfile de carros do filme, pode-se entrever que ao contrário das cenas anteriores, nessa não faltou gasolina, reafirmando a inovação dos automóveis com motores mais econômicos. E como está exposto no título do filme, mais *enxutos*. E também é uma alusão aos carros alegóricos do carnaval que não precisavam de gasolina, só do “cheiro e do ritmo do samba”.

[Aos 01:29`31”. A exposição de carros está na última cena. Entra Nega e Otelo em outro carro e com motorista particular, ambos muito elegantes].

Nega: *—Ué! Nesse carro não faltou gasolina.*

Otelo: *—Claro Nega. Esse é um carro enxuto!*

Nega: *—“Enxuto”?*

Otelo: *—É. O carro nacional não precisa de gasolina?*

Nega: *—Como “não precisa de gasolina”?*

Otelo: *—Não precisa, anda só com o cheiro. O cheiro e o ritmo do samba.*

Nega: *—Ah!*

Otelo: *—É, ronquem as cuícas! Toquem os tamborins!*

Nega: *—Soem as fanfarras.*

Otelo: *—É o carnaval dos nossos tempos!*

Nega: _Com muita falta de dinheiro.
 Otelo: _É, mas também, minha santa...
 Otelo e Nega: _com muita alegria! [Continuam dançando].
 [01:30'02"]

A cena prossegue com a participação de Nelly no show e o desfile de carros se encerra com os últimos lançamentos da época. Assim, os dois principais enxutos tem um “final feliz”, chegam ao final da trama, modernos, bonitos, caros para a maioria da população, mas *com muita alegria!*. Nas imagens a seguir, do último quadro do show Torpedo Musical, a cena foi construída como uma apoteose do teatro de revista, com evoluções na escada e principalmente a presença da inovação, que nesse caso, foram os “enxutos” automóveis do ano. (Veneziano, 1991, p. 111).



No centro da imagem e sobre a escada está a vedete Nelly, a Garota Enxuta.



Na frente do carro, estão Otelo (interpretado por Grande Otelo), Nega (Interpretado por Vera Regina), Nelly (interpretado por Nelly Martins) e Rafael (interpretado por Agnaldo Rayol)

A Garota Enxuta do filme - Nelly⁶² assim como os carros modernos da época tem uma atitude ousada e moderna para uma mulher do seu tempo, pois busca o que desejava e consegue realizar esse sonho de ser uma vedete e cantar, atuando assim como mais uma personagem tipo da revista.

Na cena final, todos emocionados, correm para abraçar Nelly, mas Nega interrompe Otelo nas duas tentativas, com ciúmes, puxa e quase o arrasta como se ele fosse uma criança e o retira de cena:

[01:40`06". Otelo pede um abraço a Nelly]

Otelo: _Me dá um abraço!

Nega: [Puxa Nelly, para não abraçar Otelo] _Garota Enxuta!

Otelo: _Rafael, você é um gênio!

Rafael: _Ora, que nada! Eu é que tenho que agradecer tudo o que você fez por mim, Otelo.

Otelo: _Pará, bobagem! Nós vamos na frente, pra preparar a festa da comemoração.

Rafael: _Tá, ótimo, então.

O: [Otelo insiste] _Nelly, me dá um abraço!

Nega: [puxando Otelo] _Vamos embora!

Otelo: _Até logo, gente.

Para encerramento do filme, apenas fica o casal terminando com um beijo romântico, como acontece nos outros filmes analisados, como: *Matar ou Correr* (1954), *Grande Otelo* e *Oscarito* e na última cena deste capítulo e *Vai Que é Mole* (1960), com aos atores Ankito e Anilza Leone.

Durante a análise da atuação do ator Grande Otelo nesse filme foram constatados diversos elementos que impulsionaram efeitos cômicos, como os sentimentos leves da alma humana, como a infantilidade, a alegria espontânea, até os mais espertos, como a malícia, do realismo grotesco, a utilização do disfarce, do duplo sentido das palavras para juntos configurarem o tipo de personagens, cuja atualização vem da revista. E, na bagagem temática, a ridicularização e destronamento da ordem vigente, como quando Otelo refere-se às *Ordens do Palácio* na expressão *só isso!*

⁶² A música que a vedete e ou mocinha Nelly cantou no final da película é de autoria de Grande Otelo e chama-se *Pelas estradas do tempo*, a mesma que foi colocada como epígrafe desta análise. Autoria registrada nos créditos finais do filme. Há também outra canção feita por ele, cantada pela voz do galã Rafael, o título desta canção é *Só faltava ela* (OTHELO, 1993, p. 144), utilizada em uma serenata, que Rafael fez para Nelly.

2.3 - UM PICADEIRO NA TELA

Um outro filme em que Grande Otelo se apresenta como um personagem tipo é *Vai que é mole!*⁶³ (1960). A exemplo da metodologia utilizada nas análises anteriores, para interpretar os filmes cômicos como este, faz-se necessário uma incursão sobre o contexto histórico em que ele foi produzido, uma vez que seu enredo (roteiro) pautam algumas realidades daquele cotidiano.

Nesse filme⁶⁴, o ator Grande Otelo interpreta Brancura, personagem que se apresenta careca e caracterizado como um presidiário recém saído da cadeia, utilizando durante a maior parte do filme uma camiseta listrada e na cabeça uma boina. No papel de Macio está o ator circense Ankito⁶⁵, como parceiro protagonista. Os dois saem da cadeia junto com Bolinha (interpretado por Jô Soares) que vem formar um trio. Mas no decorrer do filme e na maioria das cenas, Grande Otelo forma uma dupla cômica especialmente com Ankito.

Logo de início, encontro elementos que remetem às características do teatro de revista, como o enredo simples que reapresenta uma estrutura recorrente, embora com algumas diferenças como na construção de uma melodia musical, onde a seleção de uma nota particulariza as próximas para a composição. Nesse filme, há a presença de uma estrutura que remete à comédia de costumes e a comédia de caráter, como a apresentação de poucos números musicais, onde os personagens tipos apresentam os problemas sociais, como também os hábitos das classes mais ricas, revelando certos vícios, como a avareza. Assim, nessa película há mais elementos relacionados às críticas sociais e políticas da época, principalmente nos diálogos. Há também, referências ao

⁶³ Realizado no Rio de Janeiro pela Companhia produtora Herbert Richers, distribuído por Fama, com produção da mesma Companhia, além do produtor associado Arnaldo Zonari e direção de produção de Murilo Lopes. O diretor, argumentista e roteirista é J. B. Tanko, que também fez os diálogos com Edgar G. Alves. O diretor de fotografia é um dos mais famosos da época, Amleto Daissé.

⁶⁵ Anchizes Pinto nasceu em 26 de novembro de 1924 em São Paulo. De família circense, era sobrinho de Abelardo Pinto, o palhaço Piolin, foi acrobata e cômico. Faleceu em 2009. (PINTO, 2008, p. 24-25)

carnaval brasileiro, à presença de músicos, atores famosos ou personalidades⁶⁶ da época.

Nesse filme, os personagens principais fazem parte da classe social mais pobre, além de serem ladrões. Amenizando essa característica com o primeiro número musical, no qual parte da letra aponta para o tipo de roubo ou para a banalização dos furtos que acontecerão durante o filme: *somos ladrões, ladrões de corações*. Somado a esse aparte, no decorrer das ações dos personagens, principalmente de Brancura, há a presença marcante de comportamentos ingênuos, outro elemento que vem perdoar a conduta errônea dos personagens. Os elementos da comédia de costumes no filme estão nas ações que mostram e correspondem a um certo grupo social. Nessa trama insere-se também a comédia de intriga, referente aos obstáculos enfrentados pela dupla de ladrões, que de forma satírica e crítica expõem alguns costumes sociais das classes mais abastadas. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 97)

Os três ladrões Brancura, Macio e Bolinha, quando saem da penitenciária, andam como três palhaços, desempenhando expressões e ações comuns ao circo. Esses atores utilizam a *triangulação*, uma técnica de condução do olhar dos personagens à cena, como se formassem, com essa movimentação, um triângulo imaginário e endereçado ao público. Essa movimentação acontece na cena e, evidentemente, necessita de um parceiro na atuação. Em uma primeira leitura, pode até parecer absurda a utilização dessa técnica no cinema; mas, quando os principais atores possuem uma bagagem artística no teatro, como Grande Otelo e no circo como Ankito, essa movimentação é concebível, mesmo no cinema. Como isso ocorre no filme? Os personagens primeiro focam o olhar para fora da grade, ou para frente – tanto pode ser direcionado ao espectador ou à rua vislumbrada pelo enredo –, depois no soldado que guarda a porta de saída e, por último, no próximo que vai sair. E assim sucessivamente, todos repetem a mesma sequência. Essa movimentação conduz o foco que, de tão simples e natural, é quase imperceptível. Aliás, a *triangulação* é um artifício muito encontrado em números de palhaços, no circo, no teatro e com neste exemplo, no cinema.

⁶⁶ Nessa película, há destaque para "a Virginia Lane do nosso teatro popular musicado" (1920). Virginia Giaconi, nasceu em Catumbi. (ABREU, 1963, p. 317-320)

Considerando a atuação dos personagens protagonistas, parecem realizar uma entrada ou esquete clownesca. Sobre essas características, Bolognesi afirma: “Não são poucas as entradas que se voltam para o universo do próprio circo e, com isso, o espetáculo pode jogar e oscilar entre pólos antagônicos, tais como o sublime e o grotesco” (BOLOGNESI, 2003, p. 70-71).

Brancura em suas falas se remete, por exemplo, a *Brigitte Bardot*⁶⁷ e também utiliza frases em outros idiomas.

Essa influência das línguas estrangeiras no Brasil, foi explorada na construção dos personagens tipos do ator Grande Otelo, neste e em outros filmes que participou. Grande Otelo aderiu ao seu vocabulário e ao de seus personagens o que percebia nas ruas e no cotidiano, levando algumas expressões estrangeiras para sua atuação. Esse artifício aproximava seus personagens do espectador, facilitando uma identificação maior com a realidade. Alguns exemplos dessas expressões são *cherche la feme*, *ride* e *Tomix*.

A todo instante, os dois personagens principais Brancura e Macio se portam como uma dupla de palhaços, por exemplo, batendo as cabeças quando vão se cumprimentar, dentre outras trapalhadas. E nessa relação, há nuances para se identificar quem é o mais bobo, o que erra mais; quem é mais exagerado, mais culpado, mais ingênuo e obediente. Brancura carrega traços das adjetivações anteriores e assim assemelha-se ao tipo de clown ou palhaço *Augusto*⁶⁸. Mas em sua atuação, Grande Otelo não se restringe somente a essas características, pois em outros momentos tem atitudes de conduzir a cena, como um *Clown Branco*⁶⁹. Ainda sobre esses aspectos circenses, Bolognesi revela que esses estereótipos dos primitivos *clowns* não existem mais no Brasil, e as funções do *Clown Branco*, foram “absorvidas pelo apresentador (Mestre de Pista) ou por um segundo palhaço, também ele um *Augusto*, chamado de escada ou *crom*. [...] O repertório, conhecido e acumulado, foi incorporado pelo tipo *Augusto*” (BOLOGNESI, 2003, p. 91). O que prevalece nesse filme, em relação à dupla

⁶⁷ Brigitte Bardot (1934), A atriz francesa, símbolo sexual dos anos 1960 e 1970.

⁶⁸ O termo *augusto* tem sua raiz na língua alemã e foi utilizado pela primeira vez em 1869, em Berlim, quando Tom Belling, um cavaleiro, teve uma apresentação desastrosa no picadeiro. O público, então, gritou: *Augusto!*, *Augusto!*. *August*, em dialeto berlinense, designava as pessoas que se encontravam em situação ridícula, ou ainda aquelas que se faziam de ridículas. (Bolognesi, 2003, p.73)

⁶⁹ O *Clown Branco* tem como característica a boa educação, refletida na fineza dos gestos e a elegância nos trajes e nos movimentos. (Bolognesi, 2003, p.72)

cômica, são características semelhantes desses primitivos *clowns*, as quais são encontradas em grau maior ou menor na dupla, na qual pode haver a classificação de quem é mais Augusto ou mais Branco.

Muitas das proezas da dupla cômica, Brancura e Macio, têm origem no circo. Então, podemos dizer que se assemelham, devido às características e à evolução desses tipos, a dois Augustos, pois um sempre faz a função de “escada” para outro no jogo cômico, garantindo o desenvolvimento da cena para alcançar a comicidade. Há uma relação de dependência cômica entre eles, um necessita do outro para alcançar o riso. Macio se configura como o mais corajoso e incentivador da dupla. Sem ele, talvez o sonho de Brancura em ser famoso não se realizaria.

Um das ações desta dupla presente no filme acontece durante a missa e termina na sacristia. Eles observam o Comendador Ferreira, que também assiste à missa, tirar apenas uma nota para ofertar à igreja. Em atitude inocente, depois de ouvirem o sermão do padre (interpretado por Renato Restier⁷⁰) que diz: *Portanto, irmãos, daí generosamente... daí generosamente...*, roubam a carteira do avaro Comendador, cheia de dinheiro e colocam na cesta de ofertas. Essa é, portanto, a contribuição deles para as obras da igreja. A transcrição⁷¹ que segue traz os personagens que se encontram na sacristia, após o roubo ser descoberto pelo Padre, que diz:

[27`25”]

P: _Olha, se eu não estivesse na sacristia, vocês iam se ver comigo! Isso é uma profanação na igreja! Eu vi quando vocês tiraram o dinheiro do comendador. [Os dois envergonhados ouvem] Vamos, confessem!

B: “Nós confessa”.

M: _É... é o jeito, né?

B: “Nós confessa”.

P: _Vão devolver esse dinheiro já e já!

M: _Mas...

B: _Agora não dá mais, padre.

M: _Pois é.

P: _ [nervoso] Olha, eu me esqueço que estou na casa de Deus e ... [Brancura vai para trás fazendo o nome do pai].

⁷⁰ Renato Restier (1920-1984), ator brasileiro.

⁷¹ As rubricas foram redigidas de acordo com análise das imagens do filme, ao contrário das falas dos personagens, as quais foram transcritas seguindo as legendas em português. Os personagens do filme serão representados pelas iniciais maiúscula do nome de seus personagens, P, B e M, as quais referem-se respectivamente ao Padre, Brancura e Macio.

M: _E o pau vai comer, hein?
 B: [continua fazendo o nome do pai] _Padre!
 P: _Onde está o dinheiro?!
 M: _Já tá com o Dono da casa, né? [aponta para cima]
 B: _Quem é o “Dono da Casa”? [Macio bate na cabeça de Brancura] Dono? [Macio aponta novamente para cima].
 P: _Dono?
 M: _É. O senhor não disse? “Cada um dá o que tem”... Eu aqui botei lá na cestinha de coleta, né?
 B: _Pois é. Foi o que a gente pôde arranjar na hora. Sabe, Padre? [enquanto o padre vai entendendo, Brancura permanece com uma risada fixa no rosto, que chega até ser engraçado].
 M: _Pra construção da igreja...
 P: _Mas então... vocês dois ... então, deram dinheiro roubado à igreja? [a alegria sai do rosto dos dois] Mas você... você...! Ó meu Deus! Ai, ai, ai, ai, ai! Mas ... [na direção do crucifixo, implorando entendimento] Mas, meu Deus! Vós que compreendeis todas as coisas... dai-me esclarecimento. Mas... o que é que eu faço? [Os dois conversam entre si]
 B: _Cê ta vendo, Macio?
 M: _O que que foi?
 B: _Essa tua mania de tira de um para dar pro outro.
 M: _Mas o que é que tem isso?
 B: _Era melhor a gente ter ficado com o dinheiro. Assim o padre Edgar não se aborrecia dessa maneira.
 M: _Eu dei pra igreja, né?
 B: [Concordando] _É.
 [28`42”]



Na primeira imagem, no primeiro banco está o Comendador Ferreira e seu empregado, interpretados por Armando Ferreira e Carlos Costa. No próximo banco estão, Zé Maria, Brancura, Macio e Bolinha, interpretados por Aurino Cassiano, Grande Otelo, Ankito e Jô Soares. Na segunda imagem, estão Brancura e Macio.

As imagens mostram a expressão ingênua de Brancura, durante o roubo na missa e depois conversando com Macio na sacristia. Assim, o personagem ao emitir seu texto, possui uma expressão facial que envolve uma espontânea alegria, que vem destacar a ingenuidade do personagem, além de demonstrar

certa tolice, encaminhando esse tipo de atuação para uma característica presente na construção de um bobo.

O Comendador chega para reclamar o roubo, mas o Padre contorna a situação e os dois conseguem se livrar da acusação, visto que o dinheiro roubado será utilizado para uma causa nobre. Nessa e em muitas comédias, as atitudes relacionadas em prol de um final feliz encobrem as atitudes erradas dos cômicos, os quais têm a função de contribuir para o benefício da trama.

Logo no início do filme, Brancura revela seu desejo à personagem Maysa (interpretada por Maria Augusta⁷²), dizendo, de maneira pensativa: *um dia acabamos no teatro, Nêga!* Esse desejo de mudar de vida⁷³ e sair da criminalidade, ser famoso, era é uma vontade de querer se livrar das dificuldades cotidianas, esperando que oportunidades fantásticas e grandiosas melhorassem as condições vividas, principalmente as relacionadas às questões financeiras.

Um fato inesperado acontece logo depois que saem da penitenciária: a chegada de Zé Maria, sobrinho de Brancura, que é levado pelo Padre e policiais a casa dele. Zé Maria (interpretado por Aurino Cassiano⁷⁴) é um garoto muito religioso, que perdeu a mãe e que agora, sem ninguém, busca um lar ao lado do tio Brancura. Uma herança, mas não em dinheiro e que, à primeira vista não vale nada, constituída pelo menino, uma sanfona e um passarinho.

Através da observação das atitudes desta personagem mirim, Macio e Brancura decidem deixar a vida do crime. Ações como a presença da religiosidade nos costumes do garoto, levam os dois a frequentarem a igreja, pois Zé Maria foi coroinha de um outro padre, além do garoto defender a moral dos dois ladrões, brigando com os outros meninos do bairro, pois acreditava que realmente os dois eram honestos. Essas situações são algumas que fazem a dupla a refletir sobre a forma que viviam. A princípio, continuaram roubando, mas tirando dos ricos para dar aos pobres, como fazia *Hobin Wood*. A mudança real ocorre quando devolvem a bolsa que roubaram de Léa (interpretada por Anilza

⁷² Maria Augusta foi atriz e cantora da época.

⁷³ É um elemento frequente no enredo dos filmes da chanchada. Materializa-se, por exemplo, pela esperança de ficar rico por recebimento de uma herança (Baronesa Transviada, 1957), de ser famoso (Vai que é mole! 1960 e *Garota Enxuta*, 1959), de ter super poderes (Nem Sansão nem Dalila, 1954) ou outras situações semelhantes.

⁷⁴ Aurino Cassiano, ator mirim do filme.

Leone⁷⁵), que atua como uma artista da televisão. Os dois vão aos estúdios da televisão para entregarem o objeto roubado como se não fossem eles os ladrões e lá são entrevistados como os homens mais honestos do mundo. Em resumo, assim se tornam também artistas de televisão, pois graças à chegada de Zé Maria, conscientizaram-se e mudaram seus hábitos de criminosos.

A fama surge com a oportunidade de fazerem parte de um programa de televisão. Lea e a repórter (interpretada por Renata Fronzi⁷⁶) vão a casa deles para fazerem várias propostas de emprego. Macio fica empolgado com a ideia de aparecer na TV e anseia fazer uma cena romântica com Lea. Brancura fica com medo de ser visto, pois são ladrões e muitos policiais têm aparelhos de televisão em casa. Mas Macio não tem dúvidas de que está apaixonado por Lea e convence o colega a aceitar. Depois, as duas moças saem para marcar com o produtor do programa a entrevista.

Essas ações dos personagens confirmam a característica ingênua, principalmente em relação ao personagem Brancura, que junto com Macio, faz parte do lado onde prevalece a boa moral do filme. Eles passam por complicações, como armadilhas feitas por seus antigos colegas bandidos. Dentre essas, eles são denunciados anonimamente ao produtor do programa, como ladrões e golpistas, pois o objetivo da quadrilha é trazê-los de volta ao grupo de criminosos. Mas as várias tentativas são frustradas.

Quando chegam aos estúdios da televisão, conhecem o produtor Gianini (Zeloni⁷⁷) e é anunciado o nome do programa que farão. O título é *Este é o homem*, patrocinado pelo *Elixir Sansão*, do Comendador Ferreira, o avarento da igreja. Gianini leva um susto ao ver que Brancura é careca, mas Lea resolve essa frustração recomendando uma cabeleira, pois o elixir Sansão é um tônico capilar. Neste sentido, para disfarçar a falta de cabelos com uma peruca, Brancura é usado para enganar os telespectadores que acreditam, por ser ele um dos homens honestos que devolveu a bolsa à Lea. Essas trapaças garantem a credibilidade ao produto ineficaz do Comendador para restaurar a queda dos cabelos.

⁷⁵ Anilza Leone (1933-2009), atriz e vedete brasileira. Anilza Pinheiro de Carvalho, nasceu em Laguna, Sta. Catarina, em 10 de outubro de 1933. (ABREU, 1963, p.337-338).

⁷⁶ Renata Fronzi (1925-2008) é Renata Mirra Ana Maria Fronzi Ladeira, filha, neta e bisneta de italianos, foi atriz, cantora e dançarina.

⁷⁷ Otelo Zeloni (1921-1973), ator italiano, nascido em Roma que se radicou no Brasil.

O Produtor Gianini pede para que digam suas qualidades, além de serem honestos. Brancura enaltece o povo brasileiro, elogia as mulatas, faz uma cena cheia de movimentações. Vejamos parte desse texto do filme:

[01:00`58"]

Gianini: [enfático apontando para Brancura, o qual dá um salto para responder] _E você? E você, o que você tem?

Brancura: _ Bem, eu... eu tenho um garoto, uma sanfona e um passarinho.

Gianini: _ E não tem mais nada?

Brancura: _ Eu tenho também uma mulata.

Gianini: _ Uma mulata. O que ela faz? Dança, canta, representa?

Brancura: [a cena começa a aumentar o ritmo] _Se ela dança? Se ela canta? Se ela representa? [bate no ventre de Gianini, que se assusta].

Brancura: [com força nas palavras] _Sr. Gianini! O senhor sabe lá o que é uma mulata? [como se estivesse com ela nos braços] _Uma mulata "axestrosa"! Dengosa! [imita uma mulata] _Uma mulata que dá nas cadeiras!

Macio: _ Eh... Brancura [tenta acalmá-lo]

Brancura: [nervoso] _Uma mulata nacionalista!

Macio: _ Brancura! Brancura! (pedindo mais calma)

Brancura: [gritando e movimentando todo o corpo] _Uma mulata bem brasileira!

Macio: [abraça-o por trás para segurá-lo, pois ele vai na direção do produtor Gianini].

Brancura: [continua] _Esquindô, esquindô, esquindô!

Macio: [segurando-o] _Brancura!

[01:01`27"]

Macio controla a euforia do parceiro que se exalta com o produtor italiano, o qual desconhece o que uma mulata pode fazer. Então, Brancura, um mulato apaixonado pela mulata, refere-se a ela como múltipla e generaliza, que todas cantam, dançam e, misturando voz e corpo, diz que são sensuais, que requebram os quadris, gingham; essa movimentação injuriada de Brancura o leva a contorcer todo seu corpo. Inicia a cena mostrando-se indignado devido a ignorância do produtor Gianini, depois, imitando uma mulata de forma exagerada, mas sempre tentando controlar-se para não agredir Gianini, aciona no corpo o controle e o descontrole, até que o descontrole toma conta e Macio segura-o, e ocorre a mudança de cena. Após esse exemplo do personagem transpondo seu corpo cotidiano em um corpo grotesco, cito outro momento semelhante no filme.

Voltando ao momento exato da cena do roubo da bolsa de Lea, Brancura foge dos guardas, corre para a casa de Maysa, mas ela percebe que ele está

apressado, não por causa dela e sim porque está metido em confusão. Ela diz que ele *é feio, negro, pequeno, sim! Mas ladrão, não!* Em seguida, expulsa-o de sua casa. Nessa cena, antes que Brancura revele o motivo de sua afobação, percebe-se que se utiliza do elemento cômico da esperteza para enganar Maysa; e de um movimento malicioso e ofegante quando lhe pede, apressadamente, para que feche toda a casa, situação que desperta em Maysa uma suspeita de que ele tem segundas intenções - o interesse sexual. No entanto, não é esse o motivo que o leva a pedir-lhe para trancar a casa, pois sua perturbação nasce do nervosismo da fuga da polícia. Maysa, em um desabafo, pronuncia a frase acima, a qual descreve as características físicas do personagem. Algumas delas até coincidem com as feições do ator Grande Otelo, que era negro e baixo. É importante ressaltar que Maysa fala mal de Brancura, destacando sua feiura física.

Nesses dois exemplos, as expressões corporais do personagem remetem ao exagero, ao grotesco, que de uma forma criativa trazem uma nova relação com o mundo. Sobre isso cito Bakhtin:

[...] o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele [...] (BAKHTIN 1999, p. 277).

O momento de injúria ou o momento de euforia apresentados nas duas cenas mostram que existe uma certa loucura, um descontrole, um corpo livre de normas e ou regras estéticas, vivendo um momento extra cotidiano. Ambas as expressões físicas inserem-se em uma lógica carnavalesca, que desconstrói, sem a necessidade de transformá-lo em algo acabado. Volto ao contexto de Bakhtin que particulariza o grotesco:

O motivo da loucura, por exemplo, é característico de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista “normal”, ou seja, pelas idéias e juízos comuns. Mas, no grotesco popular, a loucura é uma alegre paródia do espírito oficial, da gravidade unilateral, da “verdade” oficial. É uma loucura festiva. (BAKHTIN, 2010, p. 35)

O riso está nessa transformação do mundo humano em outro mundo, onde o comum, o sério e a opressão, parodiados, revelam o “terrível”, que a partir dessa vida criativa são renegados sem temor e assim, rebaixados, transpondo-se em bobagem, em um objeto de zombaria e ridicularização.

No filme, Brancura e Macio conseguem ser contratados pelo produtor Gianini e participam do programa em que realizam dois números musicais. Em um, estão Brancura e Maysa e no outro Macio e Lea. Esses números, trazem as canções da época, como o estilo americano do *rock and roll*, cuja moda, à época, era *Elvis Presley*⁷⁸. Macio mostra seu virtuosismo, comum aos artistas circenses, no número *Eu quero é beijar*⁷⁹, utilizando suas habilidades acrobáticas ao som da música jovem e ousada do *rock and roll*.

Brancura participa do número musical de samba *Morena da Guanabara*⁸⁰, mostrando o tipo malandro com sua mulata Maysa, que representa a Morena. Ela o desdenha, posto que ele é teimoso. Brancura, além das predicções positivas, também apresenta aspectos negativos em seu comportamento, é mulherengo, trapaceiro e preguiçoso. Esses dois polos do comportamento de Brancura apontam para uma transposição, a partir dessa referência ao personagem tipo, que justifica-se pelas contingências da vida, valendo-se do “jeitinho brasileiro” para continuar com suas malandragens, sem punição. (VENEZIANO, 1991, p. 124). Mas essa variação do personagem entre o puro e o malicioso, mostra uma divisão, uma reapresentação, e amplia ainda mais as características multifacetadas do malandro, aumentando a aproximação e o autoreconhecimento do espectador.

A mulata é exaltada como esperta e, claro, objeto de desejo. Fato evidenciado nas palavras do Comendador que assiste ao ensaio do número. Ele elogia dizendo: *que ‘liquidificador!’*. Gianini, logo adverte: *parece que o baixinho é dono do ‘liquidificador’*, referindo-se a Brancura. Nessa alusão ao objeto, subentende-se que se meter com a Nega é o mesmo que se meter em confusão.

Além do fato de que a mulata se meche muito, também pode-se inferir que o objeto liquidificador sugere a mistura de raças representada na personagem mulata. Ou ainda: a mistura de gêneros, como o circo, o rádio, o teatro de revista

⁷⁸ Ídolo do rock americano.

⁷⁹ Número musical de Carlos Imperial (1935-1992) e Wilson Simonal (1938-2000).

⁸⁰ Número musical de Ankito Pinto e Grande Otelo.

e a comédia de costumes, encontrados nas análises dos filmes. E também há outras características enfatizadas no filme em relação à mulata, um símbolo tipicamente brasileiro, como a sensualidade, a habilidade para cantar e dançar o samba dos morros cariocas. Por isso, ela faz parte dos nossos cartões postais, nos cenários do samba, das praias e principalmente do carnaval.

Ambos os números musicais têm como personagens principais, um casal, assim como no enredo da comédia de costumes e do teatro de revista. No segundo, o estilo musical americano, enriquece-se pela movimentação virtuosa do personagem acrobata Macio, que apesar do esforço não consegue realizar a ação do título *Eu quero é beijar*. No primeiro número, traz o personagem Brancura com a cabeleira falsa, com andar de malandro, sambando, descendo uma escadaria (alusão aos morros) e Nega ignorando-o. O personagem Brancura utiliza o disfarce, além do exagero nesse número, que com uma cabeleira postiça, consegue participar de um programa de televisão, o qual promove um produto contra a queda dos cabelos.

Desmistificando a ilusão que o efeito desses produtos pode provocar, é recorrente o uso da paródia, nestes dois números musicais, como em duas cenas onde podemos perceber simbolizados dois países, no primeiro os Estados Unidos e no segundo o Brasil. Nessa comparação, entre o virtuoso e o relaxado, o bonito e o feio, o branco e o negro, o rico e o pobre há, na atualização das formas dramáticas aqui apresentadas, um discurso sobre o comportamento nacional, viés que, pelo riso e exploração do ridículo, da carnavalização, *Vai que é Mole* traz na ambivalência do riso, uma crítica a esse imaginário vigente. Processo que, como já visto, era muito comum no Teatro de Revista. A dualidade constante, na qual se constrói o risível, com caricaturas e ridicularização do outro (o estrangeiro) coloca em igualdade os dois sujeitos: o branco e o preto, o pobre e o rico, o bonito e o feio.

Outras atitudes e situações cômicas e grotescas podem ser exemplificadas no filme. A alusão ao objeto citado, o *liquidificador*, indica também a mistura de elementos, ou situações, que não deveriam, para o telespectador, apresentar-se em um mesmo personagem, como no caso do Padre que se esquece de seu lugar religioso e reclama dizendo: *que diabo!* Palavra que não se adéqua ao repertório de um seguidor dos ensinamentos religiosos. Ou quando, depois de

censurar o chá que Macio fez para curar a febre do garoto, reclama que não era uma bebida apropriada, mas sem perceber acaba tomando todo o chá com cachaça e tudo. Essa mistura que o padre bebe, possui características que não estão de acordo com a sua religiosidade, mas como aparentemente estava boa, ele ingere por distração ou prefere utilizar essa desculpa. Quanto ao uso pelo padre de expressões verbais não oficiais, que “introduz-nos outra vez na lógica grotesca” (BAKHTIN 1999, p. 271), percebemos um destronamento, uma vez que há o rebaixamento verbal, na voz de um personagem oficial de uma instituição religiosa.

Em relação à inocência, Brancura, sempre engana-se. Às vezes é sincero em demasia, dentre outras trapalhadas. Para puni-lo nestes momentos ridículos, vários personagens lhe dão tapas ou “cascudos” em sua testa, como é corriqueiro no circo. Este gesto é praticado constantemente por Macio, mas outros também o repetem, como Maysa e Dureza (interpretado por Aurélio Teixeira⁸¹). Logo, a repetição deste gesto acaba proporcionando um efeito cômico, elemento fundamental na conclusão da piada. Como já foi dito, não se trata da repetição de palavras ou expressões e sim de “uma combinação de circunstâncias, que se repete exatamente em várias ocasiões, contrastando vivamente com o curso cambiante da vida.” (BERGSON, 1980, p.51)

Quando Brancura estava fugindo da polícia, pediu a Maysa que inventasse a história da doença (ele estaria com várias doenças e não poderia ver ninguém). O personagem, como uma criança, cobre a cabeça de medo, pois sabe que a polícia está por perto. A inocência dos personagens remete à infância. A infantilidade encontrada nas atitudes do personagem Brancura, o próprio sentido do nome Brancura do personagem de Grande Otelo explorando as significações da palavra “brancura”, como transparente, claro, puro, podem se referir às características que constroem o personagem e suas atitudes. Quanto à relação com a característica física natural do ator, a descendência negra, o apelido Brancura contrasta com sua raça. Esse outro sentido abrange o risível, pois brinca com o sentido desse apelido. Ainda sobre o mundo lúdico na comédia, Bergson diz:

⁸¹ Aurélio Teixeira (1926-1973), ator e diretor do cinema brasileiro.

Ora, a comédia é um brinquedo, brinquedo que imita a vida. E se, nos brinquedos infantis, quando a criança lida com bonecos e polichinelos, tudo se faz por cordões, não serão esses mesmos cordões, gastos pelo uso, o que iremos encontrar nos cordéis que articulam as situações cômicas? (BERGSON, 1980, p. 42)

Nesse filme, os personagens tipos que retratam, através da arte, a vida, a sociedade, com os elementos da comédia de costumes atrelados à comédia de intriga que perpassa a relação entre ricos e pobres, conduzem Brancura e Macio à televisão (espaço recém inaugurado na mídia brasileira), retratando e exaltando, como dito no filme, “os homens mais honestos do mundo”, em detrimento dos mais abastados, como o Comendador Ferreira e o médico.

O personagem Brancura, viveu momentos lúdicos, em meio aos quiproquós ou nas diversas situações de conflito que, misturadas no ‘liquidificador’, aumentaram o significado desta metáfora primeiramente utilizada pelo personagem português, o Comendador Ferreira. A cobiça ao ‘liquidificador’ de Brancura, quase se perde nesta mistura de elementos.

É comum nos filmes dessa década a presença de outros objetos do desejo, como carros e eletrodomésticos. Aqui o liquidificador é utilizado para parodiar e/ou criticar a mudança nos hábitos da população com a recente industrialização. O fascínio exercido por esses objetos, leva ao desejo de possuí-los, tal qual acontece a Brancura e a outros, em relação à mulata que dança feito um liquidificador.

A atuação do ator Grande Otelo com o ator Ankito é um exemplo de entrosamento em dupla, como ocorreu nos filmes da Atlântida, no exemplo da película *Matar ou correr* (1954), com Oscarito. Nesse filme, só se separam para a apresentação dos números musicais com suas respectivas parceiras.

3. PRINCIPAIS OCORRÊNCIAS CÔMICAS CONSTADAS NA ATUAÇÃO DO ATOR GRANDE OTELO: *MATAR OU CORRER, GAROTA ENXUTA E VAI QUE É MOLE!* .

Após análises da atuação de Grande Otelo nos três filmes, retomo algumas constantes que levaram ao efeito cômico para que possa, de maneira mais metodológica, organizá-las, apreciá-las e traçar um perfil de atuação do ator. Como parâmetro teórico, retomo autores já anunciados ao longo desse trabalho.

Paralelamente a essa tarefa, adentrarei em questões associadas ao personagem tipo, entendido aqui como aquele que apresenta caracteres de um tipo social, e às formas cinematográfica e teatral, conhecidas como Chanchada e Teatro de Revista, uma vez que foram nessas formas de produção artísticas que Grande Otelo se fez mais atuante e também por que foram essas formas – Cinema e Teatro – recortadas para apresentar seu perfil cômico.

O recurso principal observado na linguagem dos três filmes é o discurso paródico que, dentre variadas possibilidades, utiliza o exagero nas ações dos personagens que, em relação ao filme imitado, revela, amplia e provoca um riso ambivalente, pois traz à tona, como diz Propp, a “fragilidade interior do que é parodiado”. (PROPP, 1992, 87), resultando no efeito crítico. Assim, no geral, é perceptível que as chanchadas, conhecidas como “porcarias”, criavam um situação, cuja comicidade, via discurso paródico, destronava não somente a filmografia americana da época, mas também o imperialismo americano que começava a entrar no país.

Como consequência do discurso paródico, percebe-se um processo de carnavalização, de rebaixamento que, ao mesmo tempo, destrona um imperialismo e liberta aqueles que são ou parecem dominados ou passarão à dominação. Sobre esse tipo de destronamento que leva ao rebaixamento, cito as palavras de BAKHTIN (2010), quando ele diz que uma inversão de papéis leva o sério ao cômico (op.cit., p. 75). Embora seu estudo tenha se dado em relação a festas populares, como o carnaval, onde o realismo grotesco e exageros eram

comuns, servi-me dessas categorias para respaldar meu olhar sobre o discurso geral dos filmes.

Em especial, um dos feitos das ações dos personagens interpretados por Otelo, está na estratégia que leva ao exagero na expressão corporal e vocal. Vejamos uma das cenas de *Matar ou Correr*. Cisco Kada é o auxiliar do xerife (Kid Bolha) na cidade *City Down*. Kid que, ao se retirar da cadeia para ajudar o mocinho da trama, *Bill*, deixa Cisco com a incumbência de cuidar do prisioneiro Jesse Gordon; mas em vez disso, Cisco se descuida e acaba adormecendo. Jesse se aproveita da situação e começa a serrar as grades da prisão. O barulho que Jesse faz é abafado pelos roncos e pelos sons da respiração de Cisco. Nesse momento da cena, o foco é voltado para as narinas e a boca do personagem que ganham movimentação exagerada, além dos lábios passarem a vibrar, provocando um novo som e ficarem ressaltados para fora; para ampliar o exagero, ele movimenta mais esses lábios quando precisa engolir a saliva. Os orifícios das narinas abrem e fecham e as características faciais naturais do ator são exploradas e ganham uma dimensão grotesca. Com esse tipo de atuação, há a promoção de um destronamento do personagem americano cujo papel foi “imortalizado por Gary Cooper em *Matar ou morrer* [...]” (AUGUSTO, 1989, p. 135).

Além disso, há a mentira que, passando-se por uma verdade (PROPP, 1992, p. 115-117), consegue seu intento: o da negação. E há, ainda, a esperteza, procedimento chave que engendra a construção do tipo malandro e também de outros personagens da comédia, como em peças de Molière, trazendo elementos da comédia de costumes (PROPP, op. cit., p. 142).

Entremos na passagem em que os personagens (*Borgat e Humphrey*), ainda no mesmo filme, tentam enganar, através de uma mentira o dono do hotel. Os dois atrapalhados vigaristas chegam à cidade com dois cavalos roubados e o espectador do filme tem ciência do roubo nas primeiras cenas da película. Para vender os animais, mentem e tentam enganar o comprador dizendo-lhe, com ostentação, que possuem uma criação de cavalos “puro sangue”. Com essas mentiras gratuitas, não conseguem muito pelos animais. Essa situação é propícia ao cômico, uma vez que o espectador tem o olhar sobre as duas situações, as artimanhas do mentiroso e a inocência do comprador, mas cuja percepção dos

elementos pelo olhar externo – o espectador - proporciona o efeito cômico. Os personagens Cisco e Kid, ingênua e atrapalhadamente, tentam ser malandros, mostrando ao espectador que seus pequenos golpes já não causam o mesmo efeito, pois são conhecidos e manjados. E assim nessa mistura de ocorrências entre a ingenuidade e a esperteza, ocorre uma contraposição, uma dupla tonalidade, possibilitando ainda mais o escracho e o risível.

Enquanto tentam convencer o comprador, agem ora com esperteza, ora com tolices, a exemplo do momento em que o comprador indaga sobre a escovação dos dentes dos cavalos, e Kid pergunta a Cisco por que não escovou os dentes dos animais; assim, a cada pergunta ou argumento proferido, as mentiras aumentam e os dois correm os riscos da contradição. Antes de continuar, sobre essa última característica dos personagens, encontro em Bergson uma explicação que reverenda esse olhar, no sentido de que

Com o desvio de fato, talvez não estejamos na fonte propriamente do cômico, mas sem dúvida em certa corrente de fatos e ideias que provêm diretamente dela. Estamos com certeza numa das grandes tendências naturais do riso. (BERGSON, 1980, p. 15-16).

Logo, essa dupla, tentando disfarçar a origem dos cavalos – o furto-, inventam uma história, tentando criar mais argumentos que mostrem confiança ao comprador, mas durante a venda, as expressões corporais realizadas por eles não condizem com as falas. A disparidade entre o que se diz com o *como* de diz provoca uma dualidade constante, que desencadeia, já levando em conta o todo da narrativa, um ambiente para a comicidade. A movimentação acontece em meio ao um jogo de palavras, onde um fala e o outro corrige; ou um acredita estar fazendo um bom negócio e o outro acha que não vale a pena. Nessa sequência, quando o dono do hotel está quase desistindo de comprar os cavalos, *Borgat* aceita a proposta e pega o dinheiro. As imagens abaixo figuram parte da movimentação dos personagens:



*Borgat e Humphrey, interpretados por Grande Otelo e Oscarito. Na outra imagem, a dupla está com o dono do hotel de *City Down*.*

Outra cena em que Cisco usa um gato no lugar do coelho, para o prato “coelho a caçadora”, que Jesse exigiu, ocorre um alogismo, pois através das atitudes inconsequentes dos personagens, apoiadas no raciocínio lento do Cisco Kada, leva o personagem cometer esse erro. Em seus estudos, Propp configura esse tipo de ocorrência também como um mecanismo cômico e, segundo ele, é uma das formas mais comum de comicidade (PROPP, 1992, p.108). Nesse filme, Cisco Kada revela a “incapacidade de juntar uma consequência com suas causas”.

Mais um momento que nos remete à constante cômica, pode ser observado- ainda no filme citado – quando *Borgat*, interpretado por Otelo, passa a se chamar Cisco Kada. O mesmo acontece com o ator Oscarito que interpreta *Humphrey* e quando torna-se xerife, chama-se Kid Bolha. Os dois primeiros nomes *Borgat* e *Humphrey*, juntos, formam *Humphrey Borgat* - nome de um ator *hollywoodiano* famoso na época da exibição do filme, conhecido por atuar em outros películas, que não a versão americana parodiada *Matar ou morrer* (1952). Os nomes dos personagens principais ganham uma forma abasileirada quando se tornam Cisco Kada e Kid Bolha, ocorrendo assim, uma transposição com intenção cômica e “que se opõe diretamente [ao] original” (SANT’ANNA, 1988, p. 14). Observando essa referência, o discurso paródico é anunciado desde o título do filme, bem como nos nomes dos personagens, como também nas características de atuação dos atores. Nesse jogo, foram reveladas ao espectador duas vertentes, a original e a parodiada, construindo-se como um jogo de imagens que, caminhando paralelamente, ganham um sentido antagônico e desse antagonismo, um olhar crítico. Ao utilizar ocorrências cômicas como o

exagero, a inversão de sentidos e a degradação, essa cena projeta a reputação e a imagem americana, configuradas em nossa sociedade, principalmente através dos filmes hollywoodianos e suas influências como o *american way of life*, que era moda na época entre os muitos brasileiros, e assim, como uma tomada de consciência, *Matar ou correr* cria uma nova face, sem perder de vista o objeto parodiado. Resultando também, em “[...] Mais que imitação grosseira ou travestimento, a paródia exhibe o objeto parodiado e, à sua maneira, presta-lhe homenagem. [...]” (PAVIS, 2008, p. 278) Mas, uma homenagem que sempre possibilita a apreciação de um riso ambivalente do espectador.

As trocas, as inversões, os sentidos, “o mundo às avessas”, nessa troca constante entre os personagens na cena proporcionam essa liberação da criatividade, ultrapassando a tela, atingindo o espectador, convidando-o a participar da cena, como uma necessidade de ampliar essa relação. Como na cena em que Cisco leva o prato à Jesse, ou quando dormia na cadeira do xerife, exemplificando apenas alguns momentos, onde os personagens desempenhados pelo ator Grande Otelo estavam aparentemente sozinhos. Toda essa relação carnalizada não pode existir solitária, ela parte de uma consciência individual, mas necessita do confronto entre dois lados, dois mundos, representados quase sempre pelo céu e o inferno.

Trazendo um exemplo de outro filme, *Garota Enxuta*, o personagem Otelo representou um motorista durante o show Torpedo Musical, nesse caso, a profissão foi aquela que representava o subalterno e, na realidade o que está representado não é a profissão e, sim, o que está por trás dela, a sociedade e suas divisões de classes, o sujeito caracterizado por sua função nela. Nessa cena, Otelo modifica sua roupa, tirando alguns adereços e deixando outros que acabam não se desvinculando da imagem de sua profissão, transformando sua roupa em uma fantasia ou um disfarce. Assim, após essa modificação, a caracterização de seu personagem ganha uma forma mais livre e, como uma brincadeira realizada com a vestimenta, apronta-se para fazer parte da festa de carnaval, que tradicionalmente pode ser observada, também, como uma grande brincadeira, onde foliões/atuantes se fantasiam do que quiserem. O procedimento visto nessa cena, o disfarce, leva-me a convidar mais uma fala de Bergson quando ele diz que a “lógica da imaginação que não é a lógica da razão, que

chega inclusive a contrastar com ela às vezes.” (BERGSON, 1980, p. 29). O personagem, o motorista, representa de forma geral a maioria da população em uma sociedade, através da “lógica da imaginação” que se concretiza em uma festa popular carnalizada. Bergson, ainda sobre a “lógica da imaginação”, registra:

É algo como a lógica do sonho: não o sonho deixado ao capricho da fantasia individual, mas sonhado por toda a sociedade. Para reconstituí-la, impõe-se um esforço de gênero peculiar, pelo qual se removerá a crosta exterior de juízos bem empilhados, e de idéias solidamente assentadas, para ver fluir bem no fundo de si mesmo, como um lençol d’água subterrâneo, certa continuidade fluida de imagens que se interpenetram. Essa interpenetração não se dá ao acaso, mas obedece a leis, ou antes, a hábitos, que estão para a imaginação como a lógica está para o pensamento. [...] A pessoa que se disfarça é cômica. A pessoa que se acredite disfarçada também o é. Por extensão, todo disfarce vai se tornar cômico, não apenas o da pessoa, mas o da sociedade também, e até mesmo o da natureza. (BERGSON, op. cit., p. 29)

A cena a que me referi anteriormente à citação acima, somada à ideia de disfarce destacada por Bergson, indica a possibilidade do surgimento de um riso social, revelando o que há por trás do disfarce, um corpo livre, carnalizado e que permite uma relação onde todos vivem a mesma realidade, a festa de carnaval. Vivem também os problemas sociais e econômicos, apresentados no filme como a falta de capital para o desenvolvimento industrial, além da dificuldade de acesso às novas tecnologias pela maioria da população.

Essa situação carnalizada do mundo, produz relações de um “mundo às avessas” e o primeiro representante desse mundo, é um personagem de origem na *Commedia dell’Arte*, o Arlequim que, como um personagem carnalizado, possui uma maneira de se expressar que surpreende a lógica comum. Assim, através da utilização da linguagem parodística, as realidades cômicas são possíveis. E o riso é o termômetro que evidencia o grau atingido no espectador durante a apreciação da obra artística desse gênero.

Ainda em *Garota Enxuta*, o ator constrói um personagem pautado na fama de si mesmo, que se chama Otelo. Um personagem ou o próprio ator? Para explicar essa possibilidade de realizar um papel autobiográfico, busco uma

referência teatral, justificada pela origem do ator revisteiro Grande Otelo⁸². Nessa atuação, o ator Grande Otelo pode ser considerado a “figura do grande ator”. Ou “[...] ator de verve, o comediante nato, o ator com um tipo marcado para determinados papéis rouba a cena pelo talento que o público reconhece e retorna para ver mais uma vez.” (MEICHES & FERNANDES, 1988, p. 8). Esse tipo ator considerado especial possui outras semelhanças com o ator em questão, referente aos espaços de atuação, os quais são a comédia de costumes, a revista e a chanchada.

Na época do filme, essa forma de atuação era cabível, além de resultar como forma de atrativo ao espectador, o qual foi responsável pela existência desse artifício. Assim, o ator vive uma mistura que contemporaneamente pode soar como uma certa confusão entre o real e o fictício. Atuando como Otelo no decorrer do filme, mas, depois, traz pseudos personagens, como os tipos bem conhecidos nas comédias de costumes e como o *compère* malandro – chave no teatro de revista. Em outro exemplo, faz um empregado, um motorista e até um mestre sala. A mistura continua, pois no final do show, no filme, o ator sai de cena como se fosse realmente parceiro de Nega, observada à luz das características de uma *comère*⁸³, que o acompanhou durante a apresentação do show Torpedo Musical.

A sequência das cenas apresentadas aqui aponta para as seguintes separações: inicia-se com Otelo pedindo o *script* nos estúdios da TV; depois o personagem Rafael procura-o para conversar sobre Nelly para, em seguida, ocorrer a apresentação de um argumento para a realização do show Torpedo Musical; na próxima cena, Otelo e Popó parodiam uma expressão do Presidente JK, as “Ordens do Palácio”; prosseguindo, passa-se para as cenas referentes ao show Torpedo Musical, apresentadas por Otelo. Nos exemplos resumidos acima, foram encontradas algumas recorrências cômicas, especialmente nas expressões de Otelo, primeiro como um malandro malicioso mostrando o interesse do

⁸² “[...] pode ocorrer que um ator dotado de forte personalidade e já conhecido pelo público que o assiste ultrapasse, por causa de sua situação especialíssima, o interesse despertado pela personagem que interpreta. Ele estaria emprestando ao realismo que desenvolve como estilo o vigor de sua personalidade; imiscuindo nesse contexto de um teatro inteiramente construído o germe de um outro teatro, onde o ator se dá em espetáculo, onde ele interpreta a si mesmo. De qualquer maneira, ao fazê-lo, o ator interpreta.” (MEICHES & FERNANDES, 1988, p. 6)

⁸³ No teatro de revista a *comère* ou a comadre é uma convenção e costumava aparecer em uma dupla, formando um casal com o *compère* ou compadre. (VENEZIANO, 1991, p. 118).

mocinho Rafael em relação a Nelly e ao espectador; depois, o personagem analisado desloca-se com uma movimentação gingada, confiante e otimista, principalmente nos momentos de ajudar os outros personagens, do lado da ordem moral da trama, a livrar-se dos quiproquós. No decorrer do show, ocorrem várias situações que possibilitam o riso, especialmente através da relação entre a dupla cômica do *compère* malandro e da *comère*, Nega. Surge a espontaneidade carregada de emoção, depois o disfarce, a dupla tonalidade das palavras e atitudes e, novamente, a malícia, acompanhada da ridicularização quando na imitação de animais.

No terceiro filme *Vai que é mole!*, foquemos em uma das marcações realizadas por Brancura, Macio e Bolinha. Na saída de Brancura da penitenciária, os três personagens utilizam o efeito da triangulação, repetem a mesma movimentação três vezes e continuam em uma caminhada sincronizada, trazendo, nessa movimentação, uma relação com o movimento de palhaços circenses, que tem por objetivo, a condução do olhar do espectador. Retomemos ainda, a chegada do sobrinho de Brancura, Zé Maria. Com ela, há a possibilidade do surgimento de disfarce e dualidade, a exemplo da cena em que Brancura nega a existência da mãe de Zé Maria, mas um interesse em uma suposta herança, desperta a lembrança do protagonista. Zé Maria, sendo um garoto religioso e doente, provoca em Brancura e Macio certa compaixão, provocando mudanças não tão boas, mas de certa forma nobres, uma vez que roubam para pagar o médico e ajudar a igreja. Essas atitudes de Brancura e Macio são justificadas pela ingenuidade que não os tornam totalmente tolos, pois também usam a esperteza para se livrar das intempéries, como quando Brancura pede ao padre para não esquecer do segredo da confissão. Posteriormente, quando roubam a bolsa de Léa, uma artista da televisão, Brancura foge da polícia indo para a casa de sua namorada, Maysa que, através do exagero corporal de Brancura, cria uma imagem contrária daquela que impulsionou Brancura ao desespero, esse exagero na ação caracterizou uma ocorrência voltada para um realismo, cuja projeção corporal ganhou novas possibilidades, adentrando em uma lógica extra cotidiana e possibilitando sentidos variados. Além de Brancura apresentar, na cena anterior, momentos em que parece comportar-se como uma criança, escondendo-se embaixo das cobertas, situação que vem destacar momentos de fragilidade e

espontaneidade, sugerindo também um destronamento de um homem forte, ágil e capcioso pois não está em acordo com a imagem de um bandido.

Em uma outra cena, quando a dupla devolve a bolsa e a artista Léa, a pretensa “artista” da televisão demonstra tanta alegria, o que enche os dois ladrões de carinhos, fazendo-os comportarem-se como dois bobos, e cuja situação leva Brancura novamente a um comportamento voltado para a espontaneidade e infantilidade. A relação entre malícia, esperteza e pureza suscita, nesse contexto, a comicidade da cena.

Na sequência, a repórter e Léa visitam a casa da dupla de ladrões para lhes informar de uma possibilidade de contrato com o produtor Gianini, para o qual participariam de números musicais. Brancura e Maysa, como no teatro de revista, fazem na televisão um número musical, novamente, a caracterização do tipo malandro traz uma herança de vestimenta do teatro – calças curtas e cabeloira postiça - desconstrução que vem fortalecer, mais ainda, o discurso paródico do filme.

Continuando com a retomada de alguns momentos em que nasce a comicidade, volto-me à cena da sacristia em *Vai que é mole!* Lá, Brancura e Macio são acusados de roubar a carteira do comendador. Em meio à confusão em que estão envolvidos (Brancura e Macio), o padre reconhece a sinceridade dos dois “ladrões do bem” e após o pedido esperto de um deles (Brancura) que diz: *Seu padre olha o segredo da confissão*. Decide não denunciá-los ao Comendador Ferreira sobre o roubo. A esperteza utilizada nessa situação pode ser considerada, na esteira da teoria de Propp, como uma “qualidade positiva”, assim como o otimismo, representando a “a capacidade de adaptar-se à vida e de orientar-se em qualquer dificuldade encontrando uma saída”. (PROPP, 1992, p.142). Essa capacidade quase não se encontra nas características desse personagem, visto que ele possui um raciocínio lento na maioria das cenas. Mas, na cena abaixo o personagem colocou em ação essa recorrência cômica, a esperteza.



Padre, Brancura e Macio, interpretados por Renato Restier, Grande Otelo e Ankito. Na próxima imagem o dono da carteira roubada, o Comendador Ferreira, interpretado por Armando Ferreira.

E assim, com a chegada do comendador, Brancura mostrou um comportamento, cuja expressão corporal e tentava disfarçar, como se ele, o Padre e Macio não soubessem de nada e estivessem fora daquele contexto, como mostra a segunda imagem. Nesse instante, Brancura protagonizou uma das principais características do malandro que, de forma inventiva, livrava-se dos quiproquós do enredo.

Ainda nesse filme, percebem-se mais alguns exemplos de alogismo, em especial os causados pelo raciocínio lento, espontâneo e infantil detectados na atuação de Grande Otelo. E por essa falta de inteligência, recebe tapas e socos na cabeça dos seus parceiros de cena, como Macio e Maysa, que assim, confirmam que são mais espertos que ele, reafirmando sua posição no jogo cômico, como uma dupla de clowns, onde Brancura corresponde ao papel do Augusto, o bobo. A graça proporcionada pelo alogismo, seguindo os apontamentos de Propp isso nasce quando

O riso surge no momento em que a ignorância oculta se manifesta repentinamente nas palavras ou nas ações do tolo, isto é, torna-se evidente para todos, encontrando sua expressão em formas perceptíveis sensorialmente. É possível dar-se também outra definição: pode-se entender o alogismo cômico como um mecanismo de pensamento que prevalece sobre seu conteúdo. (PROPP, 1992, p. 108)

As situações apresentadas onde o personagem mais bobo comete erros, já justificam-se por suas atitudes, ora ingênuas pela falta de lógica e inteligência ou pelo excesso de ignorância, ora causadas por emoção e inconsequência; porém,

essa característica apresenta também nuances de um personagem mais esperto, colocando em ação as contradições e mudanças que surpreendem o espectador. Assim, a dupla tonalidade, também está presente em qualquer um dos personagens citados.

Na cena do filme *Matar ou correr*, Kid Bolha (o xerife) vê o parceiro dormindo, em vez de tomar conta da cadeia, resolve bater a porta; com o susto, Cisco fica todo atrapalhado, quase cai da cadeira e mesmo de forma desequilibrada, ainda diz: *mãos ao alto!* Kid ri muito do seu assistente. Propp explica, de forma geral, um procedimento cômico semelhante a esse, o qual se configura em fazer o outro de bobo. O autor mostra a relação, onde “O antagonista vale-se de algum defeito ou descuido da personagem para desmascará-la para o escárnio geral.” (PROPP, 1992, p. 100)

Para atingir a comicidade, grande parte das cenas são estruturadas através de uma dupla cômica, que no filme *Vai que é mole!*, faz uma relação quase que direta aos palhaços, utilizando a inocência e outras habilidades do circo, para construir esses personagens. Há uma inscrição de Martin Cezar Feijó que se aproxima dessa situação: “[...] os heróis de nossa gente, aqueles que realmente encontraram um caminho popular têm um lado infantil muito forte.”⁸⁴

No final do filme *Matar ou correr*, com o triunfo do bem sobre o mal, a comicidade é explorada de maneira singela, despretensiosa e sem preconceitos, pois como mostra as imagens a seguir, há quase um beijo entre Cisco e Kid, os quais literalmente riem de si mesmos.



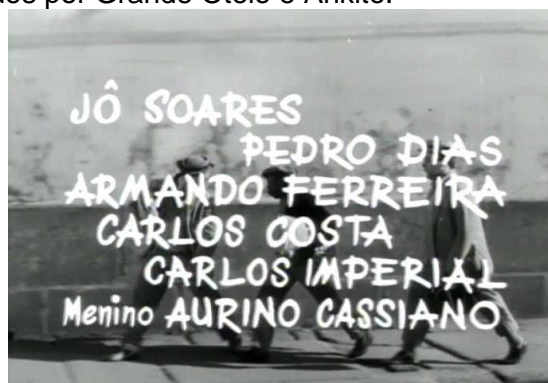
Kid Bolha e Cisco Kada, interpretados por Oscarito e Grande Otelo.

⁸⁴ Citação encontrada na capa do livro, na parte que funciona como marcador das páginas, transcrição do autor citado no corpo do texto (LUNARDELLI, 1996).

No filme *Vai que é mole!*, novamente⁸⁵, é possível entrever o recurso da triangulação, processo vindo da arte circense. Esse recurso volta nesse filme com a saída dos três ladrões (Brancura, Macio e Bolinha) da penitenciária. O primeiro coloca sua cabeça para fora da porta, olha para frente, para o lado direito e depois para o esquerdo, onde está o guarda, momento em que o cumprimenta e depois sai da penitenciária; o próximo a fazer esse movimento é Brancura que repete a ação e, na sequência, o terceiro executa a mesma movimentação para depois, um atrás do outro, andarem em fila com os passos sincronizados. Battistella faz uma alusão sobre esse e tipo de ocorrência: “a repetição nasce a delimitação da importância da ação e a busca do risível pelo reforço reiterativo.” (BATTISTELLA, 2010, p. 83). As imagens abaixo mostram parte dessas repetições, no recurso da triangulação.



Brancura e Macio, interpretados por Grande Otelo e Ankito.



Apesar de a ficha técnica estar em primeiro plano, utilizo essas imagens, para mostrar a caminhada sincronizada de Macio e Brancura na primeira imagem; na segunda, aparece Bolinha como último da fila. Personagens interpretados por Ankito, Grande Otelo e Jô Soares.

⁸⁵ Apresentei o mesmo recurso no filme *Vai que é mole!*, ainda nesse capítulo.

Esse procedimento cômico tem um sentido mais amplo e a explicação de Andrade contribui para conceituá-lo:

Triangulação – é técnica presente no acervo do cômico popular, em que o ator contracenando jogando com seu colega de cena e, em seguida, comenta, olhando e revelando para o público algum aspecto dessa relação. O comentário pode ser verbal ou simplesmente um olhar, uma cara, um gesto. Pela convenção cênica, o outro personagem, apesar de estar tão próximo, nada ouve nem vê. Apenas o público sabe e compactua com o personagem que triangula. E nesse pacto surge a comichão, e a dupla função do espectador, que se torna também “ator” da cena, pois dialoga com um dos personagens. (ANDRADE, 2005, p. 115-116)

No cinema, a triangulação não acontece como em uma cena ao vivo, pois não existe uma relação presentificada como no fenômeno teatral. No entanto, na cena anterior do filme em tela ocorre uma semelhança na movimentação desses personagens com os dos palhaços de circo e/ou cômicos mambembes.

Em *Garota Enxuta*, o tipo interpretado por Otelo ou Nego (durante o show), traz uma ginga de malandro referindo-se a uma característica desse personagem, que provavelmente incorporou esse elemento do meio social em que vivia. A ginga pode ser a utilizada pelo personagem Otelo, nesse filme, na cena da capoeira com o personagem tipo português, em meio à festa de carnaval, em uma disputa pela Nega ou mulata. A capoeira é uma dança de origem africana que traz elementos como a malícia e o disfarce, possibilitando a comichão e reforçando a ideia do personagem tipo mulato malandro. Nicolau Sevchenko explica⁸⁶ o significado da palavra ginga:

[...] Ela procede da capoeira e se refere à movimentação fundamental do capoeirista, que balança seu corpo constantemente, de modo rítmico, mas imprevisível, impedindo assim que o adversário tenha uma referência fixa para definir sua estratégia de ataque.[...] Outro aspecto interessante é que o capoeirista não se põe a gingar para precipitar a luta, mas ginga a partir do momento em que está sob assédio. Ou seja, o efeito da ginga é desestabilizar a lógica combativa do oponente. Nesse sentido a ginga é literalmente uma contrafação, um jogo, uma destreza desenvolvida em um nível instintivo que rouba ao adversário a sua capacidade de ação ao lhe tolher os padrões

⁸⁶ O autor também utilizou o Novo Dicionário da Língua Portuguesa.

usuais de percepção e representação. Ela tem suas técnicas, mas seu desempenho efetivo exige um estado de espírito, aquele dos que vêem o mundo pelo viés do que é fluido, inconstante, vário e contingente. (SEVCENKO, 1998, p. 613-614)

Aproveitando-me da citação sobre o sentido do que vem a ser *ginga*, associo-o ao comportamento do personagem malandro, o qual utiliza a sua *ginga* para confundir o adversário, como uma forma de estar sempre preparado para agir, de maneira maliciosa, não a que, necessariamente, vá acontecer. O personagem malandro tem sua *ginga* específica, que apenas se assemelha a de outro malandro, como o andar, a forma de conversar. Suas artimanhas são “manjadas”, mas confundem o outro, pois se justificam pelas contingências da vida.

Reiterando a construção da atuação de Grande Otelo relacionada a sua trajetória no teatro, em especial a do teatro de Revista, volto-me um pouco mais para as características desse gênero, pois penso que aqui, com o resumo das recorrências cômicas, seja o lugar adequado para essa relação.

A revista está ligada tanto ao teatro popular quanto ao teatro musical, para sua concepção existem regras que são indispensáveis, que devem ser seguidas. Para agradar o público, a revista depende do êxito tanto dos autores, encenadores e atores, pois nela cabe uma linguagem variada, sem comprometer sua estrutura. Segundo Veneziano Monteiro, ela é um

Espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança, faz, por meio de inúmeros quadros, uma resenha, passando em *revista* fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de fornecer ao público uma alegre diversão. (VENEZIANO MONTEIRO, 1996, p. 28)

Como se vê na apresentação de Veneziano, o gênero revisteiro prevê uma atuação que prima por uma imitação jocosa da realidade atual do encenador. É de se prever que um ator, a exemplo de Grande Otelo, tenha levado para o cinema essa bagagem de atuação, um a vez que, embora, a forma da revista no Brasil afrancesada tenha vindo de Portugal no século XIX, com o passar do tempo – leia-se início do século XX - tenha se tornado um modelo nacional de se fazer

teatro, pois se uniu “à alma carioca e ao jeito brasileiro de ser.” (VENEZIANO MONTEIRO, 1996, p. 29)

Aproximadamente, entre os anos de 1930 e 1940, a revista já era “mania nacional”, contexto em que o cinema americano entra no Brasil e também em que a esquerda intelectual organizava-se para combater o imperialismo americano. Mesmo não apreciando a postura política de Grande Otelo, é possível destacar que o contexto ainda era propício para, mesmo no cinema, trazer uma “fórmula” de composição que objetivava uma crítica, pelo viés do cômico, da situação social brasileira.

A linguagem revisteira migra também para outros meios de comunicação, senão o artístico. O rádio, o meio de comunicação mais popular da época, também começou a utilizar tanto o humor como a inclusão da música em suas programações. As linguagens que constituíam esse humor radiofônico incluíam “o teatro de revista, as gírias incorporadas nos sonetos-piadas, os trocadilhos ‘infames’ ou os nós acústicos nos quais eram mestres os humoristas da *Belle Époque* [...]” (SALIBA, 2002, p. 289). Assim, como o rádio, o teatro de revista tem um ingrediente que marca sua definição, como as referências da atualidade daquela sociedade, afirmando também sua forma popular, ou seja, dirigida a um público amplo e heterogêneo, pois no auge de seus tempos, era um entretenimento desprezado pela elite brasileira. (VENEZIANO, 1991, p. 15)

Essa contextualização tem o objetivo de mostrar como era possível para o ator Grande Otelo transitar entre os meios de comunicação da época, como o rádio e o teatro. E que depois, sua atuação foi transferida ao cinema, com as chanchadas.

Utilizando-se de recursos parodísticos voltados, em especial, para o realismo grotesco, as primeiras produções cinematográficas foram chamadas de chanchadas⁸⁷ e mantinha uma relação próxima com o público, assim como o teatro de revista no início do século XX, na cidade do Rio de Janeiro. O contrário acontecia com o registro na mídia impressa, a qual taxava as produções em síntese de um descalabro. De acordo com Augusto

⁸⁷ O autor Sérgio Augusto (1989, p. 17-18) cita informações etimológicas mais abrangentes sobre a definição da palavra chanchada.

Só alguns anos atrás, a chanchada teve a sua assimilação pelo cinema referendada no *Novo dicionário Aurélio*: ‘peça ou filme sem valor, em que predomina os recursos cediços, as graças vulgares ou a pornografia’. (AUGUSTO, 1989, p. 17)

A chanchada não possui apenas significados negativos, existiram outros, considerados positivos em determinados períodos e, inclusive, foi o nome de um dos personagens principais da revista em 1925, o compadre Chanchada. Como também, foi um gênero teatral que, segundo Ana Dourado (2005), deve-se a dois atores famosos da época, Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira. À época, ainda em suas companhias, teatrais, foram criticados pela escolha do gênero. A chanchada realizada por esses dois atores assemelhava-se à forma das cinematográficas, pois também era considerada um estilo feito “às pressas” e, portanto, rudimentar. O público enchia os teatros para ver a figura do primeiro ator, e nada poderia superar esses atores, muito menos a fama dos autores nacionais. Assim, Procópio Ferreira transpunha a dramaturgia a seu favor, valorizando sua presença em cena. (DOURADO, 2005, pp. 173-176). Essa forma de atuação é da mesma esfera da dos atores do teatro de revista, espaço onde Grande Otelo fez escola, pois utilizava elementos do teatro ligeiro nas produções cinematográficas e, como o mesmo estilo, herdou a denominação. (DOURADO, 2005, pp. 179-180).

Um outro significado vem do meio circense, e foi citado pelo artista (Thomé) Oscar Neves do circo-teatro Arethuzza: “*chanchada é uma coisa que a gente inventa, arranja fora, coisa de última hora, pra desigualar mesmo. Qualquer um pode dar uma chanchada. Às vezes a gente tá trabalhando e alguém da platéia dá uma chanchada em cima da gente*”.⁸⁸ Um ou outro sentido se revelam no teor das análises dos filmes aqui apresentados.

No circo e nos palcos, o público participava e contribuía com colaborações nos roteiros do espetáculo ao vivo, sendo um momento de colocar em prática o improviso e aguçar a criatividade. No cinema, esses artistas carregavam na “bagagem” artística a experiência de terem passado por esses outros espaços de atuação. Sobre a alcunha pejorativa “chanchada” que, literalmente, em espanhol significa porcaria, Lima coloca que

⁸⁸ Este circo esteve em atividade até os anos sessenta. (PASCHOA JÚNIOR, Pedro Della. Filme Cultura, 40, ano XV, ago./out. 1982, p. 34)

A chanchada foi estigmatizada de subproduto cultural, particularmente pela mídia impressa e cinematográfica. O rádio serviu de inspiração para os filmes chanchadescos e a televisão, como mídia incipiente, herdou elementos da narrativa chanchadesca. O reconhecimento dessas produções como gênero cinematográfico popular, cujos enredos abarcam discursos de crítica social, só viria a se concretizar no final dos anos 70 e início da década de 80, após revisões críticas promovidas por uma nova geração de teóricos de cinema. (LIMA, 2007, p.135)

Assim, o sentido de chanchada se amplia e não se limita a apenas a denominação de filmes musicais populares. Essas definições pejorativas e negativas, atualmente, não correspondem ao seu valor positivo na história do cinema brasileiro. O que importa aqui é essa relação entre a chanchada o teatro de revista, cujo diálogo formal foi constatado durante as leituras dos filmes. Inclusive, há uma referência de Dourado (2005,188), que registrou: “Há um filme, aliás, *Matar ou Correr*, que nos lembra de certa forma um quadro da revista **Chanchada**.⁸⁹

As recorrências apontadas relacionam-se a construção desses personagens tipos, os quais são construídos com elementos retirados de ações e pessoas cotidianas reais em uma sociedade. Os filmes utilizaram a paródia como linguagem chave para a realização dos enredos e como efeito ocorreu uma comparação, mostrando os pontos fortes de forma escrachada, que dessa forma transposta, o parodiado é ridicularizado, tornando-se um elemento de derrisão. O que nada mais é, do que a busca do que cômico, do que pode ser risível, que, de uma forma parodística revelou não simplesmente o riso, mas o pensamento crítico e reflexivo das situações apresentadas.

Resumo as recorrências cômica na figura do malandro, desempenhado pelo ator Grande Otelo, o qual mentiu, tentando enganar, entrou em contradição, mas com a esperteza livrou-se dos quiproquós. Fazendo o papel de bobó, quando apoiava-se em atitudes manjadas. Em outra situação. conduziu os quadros de cenas, era um *compère*, mas, nos momentos de versatilidade, apresentou

⁸⁹ “Na peça, após as aventuras dos personagens Cara-cortada, Gatinha Branca, Scheriff da Zona, Black Crioulo Pianista, Pic-Pic, Punhos de Aço, entre outros, em um quadro que fazia a paródia das convenções de um gênero de filmes muito popular, o far-west [...]” (DOURADO, 2005, p. 188)

nuances ingênuas como os palhaços do circo. Depois, em apuros apresentou um corpo grotesco. Em meio à festa de carnaval, aproveitou o disfarce para liberar a malícia. Um disfarce que trouxe à tona também a realidade, como era desempenhado pelo personagem bobo da corte, o qual sarcasticamente em meio a vestimentas coloridas e com a face mascarada (ou maquiada) desafiava comicamente e diretamente o próprio rei.

Todos esses elementos cômicos podem ser vistos como uma liberação criativa, representada pela voz do personagem tipo que, ideologicamente, foi um que representou vários nos grupos sociais. Assim, os filmes da chanchada mostram também uma resistência contra a dominação americana.

CONCLUSÃO

Ao longo da exposição desse trabalho, nas referências consultadas sobre o teatro brasileiro nas primeiras décadas do século XX, constatou-se que o gênero era um dos maiores, senão o maior, entretenimento da população da então capital federal do país, enquanto o cinema começava a dar seus primeiros passos e o aparelho televisor e o rádio ainda eram novidades tecnológicas.

Nesse contexto, surge um tipo de filme produzido por nascentes empresas nacionais, como a Atlântida que, via discurso paródico, investiu em atores que já tinham passagem por formas mais populares, em especial o Circo e o Teatro de Revista, a menina dos olhos do público da capital federal. Chamados de chanchadas, esses filmes ganharam, à época, repercussão semelhante ao teatro de revista que lotava as casas de espetáculos cariocas.

No entanto, as chanchadas não eram apenas filmes engraçados, mas também uma forma de registro do próprio teatro de revista. As chanchadas eram filmes endereçados ao grande público, produzidos em rápida escala, principalmente pela Atlântida, em concorrência ao domínio americano.

Os filmes escolhidos para análise correspondem a uma fase na vida profissional do ator Grande Otelo, que através das informações pesquisadas, mostram um momento de grande popularidade no cinema. Mas na opinião dos críticos, havia muita insatisfação e assim, a cada lançamento de uma chanchada, registravam-se na mídia impressa vários adjetivos pejorativos, mas isso não influenciou os espectadores, pois eles não liam os jornais com este fim, e eram, na maioria, pessoas comuns e que buscavam apenas o entretenimento.

O cinema, nessa época, sobreviveu graças a essa forma popular cinematográfica, apesar do forte domínio americano, sobrando aos filmes brasileiros uma parcela de menos de 10% do mercado exibidor. (CATANI & SOUZA, 1983, p.88).

Apesar de ter focado em apenas três filmes em que Grande Otelo atuou, foi possível constatar esse universo de produção, bem como a relação recorrente entre os elementos constituintes do teatro na estrutura dessas produções

cinematográficas. Um dos principais elementos está na presença do personagem tipo, mas não apenas de um tipo, pois o que aparece é uma mescla de elementos de outros personagens, como um malandro mulato e um *compère* malandro.

Mesmo pensando que em um dos filmes – *Garota Enxuta* – a concepção do personagem sai um pouco desse contexto, quando da atuação de um papel em que o próprio Otelo era o objeto imitado, volto-me para outras ocorrências em que essas formas de atuação também aconteciam no teatro de revista, como mostrei no primeiro capítulo desse trabalho.

Assim, como na revista, no filme *Matar ou Correr*, tudo parecia correr bem com os dois malandros *cowboys*. Mas logo, os dois forasteiros, sem perceber, são observados pelos verdadeiros vigaristas da história, cujo bando era liderado pelo personagem Jesse Gordon e seus comparsas Gringo e Ringo. Suscitando assim, vários quipróquos no decorrer do filme.

Reiterando algumas conclusões apontadas ao longo das leituras dos filmes, é possível afirmar que, no geral, o ator Grande Otelo utilizou, como ponto de partida para seu desempenho atoral, seu próprio corpo, explorando suas possibilidades; neste caso, possibilidades cômicas. Observamos que Otelo possuía uma expressão corporal bem peculiar, em seus trejeitos, como por exemplo a “boca em flor”, e usou essas características reais, mas que eram exageradas na atuação, para criar uma fisionomia cômica, além de sua baixa estatura, sua voz afinada e caricatural. Todos esses elementos foram utilizados, aliados aos quiproquós dos enredos, para provocar a comicidade, os quais de forma exagerada remeteram à esfera grotesca, despertando no imaginário do espectador outras diferentes formas corporais. Tudo isso, em concomitância, com a mecanicidade, a repetição de gestos, comportamentos, clichês.

Nessas atuações os personagens interpretados por Grande Otelo estavam sempre acompanhados, com um deles realizando o papel de palhaço “escada”. No entanto, quando se apresentou sozinho também revelou uma atuação marcante, sugestiva e carregada de uma memória já constituída em sua trajetória.

Em *Garota Enxuta*, por exemplo, o ator interpretou seus personagens tipos sem compor uma dupla fixa. Relacionando esse filme com os outros dois, percebe-se que essa forma de atuação possibilitou ao ator trazer várias interpretações, pois é justamente nesse segundo filme, que ele atua em uma

maior variedade de papéis, uma vez que começou como Otelo, depois como malandro, no show faz o tipo revisteiro, um *compère*, depois um motorista, um sambista, um mulato, o malandro novamente, o folião. Enfim, apresentou-se como um condutor de cenas e representou essa variedade de papéis.

Nesse filme, Otelo é o protagonista, pois propiciou na trama a solução dos quiproquós e mesmo acompanhado em cena, sempre desempenhou o papel de mais esperto ou primeiro ator. E assim, dessa maneira, Grande Otelo teve a oportunidade em um filme cômico de não ser como ele próprio e sempre criticar um personagem “escada”.

Em *Vai que é mole!*, há a retomada de uma expressão popular que sugere a construção de um tipo malandro. A atuação de Otelo, nesse filme, se deu com o ator circense Ankito. Nessa narrativa, só se separaram para a apresentação dos números musicais com suas respectivas parceiras.

Tanto em *Vai que é Mole!* como em *Garota enxuta*, há a presença de elementos do circo, principalmente no jogo da dupla cômica utilizando o recurso da condução do foco do espectador, com a técnica da triangulação, nas cenas em que lembram *gags* circenses com trombadas, caídas e caminhadas sincronizadas. Ou ainda na cena do equilíbrio na ponte, como na corda bamba, durante a perseguição dos policiais aos ladrões (Brancura e Macio) e ainda, no número acrobático de Macio ao estilo *rock and roll*. Na atuação, os atores realizam gestos amplos, exagerados, de forma histriônica, provocando, em alguns momentos, um choque de linguagem entre o cinema e o teatro.

Uma característica comum era a forma ingênua desses personagens da chanchada, encontrada nas atuações de Grande Otelo como um bobo, um palhaço semelhante ao *clown* Augusto e, às vezes, esperto, condutor como um *clown* branco europeu, mas que lembram a característica do personagem Arlequim da *Commedia dell'Arte* da Idade Média, como os malandros da revista. O enredo, em meio às intrigas, às críticas sociais, fez com que os personagens no filme *Vai que é mole!* agirem como *Hobin Wood*, mas o objetivo maior era ajudar o casal de mocinhos apaixonados e, como um servo, Grande Otelo atuou como em uma a comédia de costumes.

Mais uma constatação que, aqui revela-se como conclusão, é que as chanchadas abarcaram uma mistura de gêneros, como na alusão ao

“liquidificador” se referindo ao corpo da mulata no filme *Vai que é mole!*. Essa “vitamina” de elementos encontrada nos filmes resultou, como na Revista, na comédia ligeira, em um hibridismo de formas, bem ao compasso das formas populares.

Todas essas referências ambientaram estas obras cinematográficas – as chanchadas - que tinham como grande objetivo atrair o público e mostrar o que eles queriam ver nas telas, o cotidiano e o desejo ao estilo americano de viver. Produzindo filmes brasileiros, que desnudavam de forma satírica e debochada os elementos estrangeiros, as chanchadas exaltavam elementos próprios da cultura brasileira, como o carnaval e seus elementos.

Assim, a chanchada cumpriu sua função como obra artística, pois também foi uma forma de reflexão, produzindo no espectador o pensamento crítico da situação vivida naquela época. Como forma de desconstrução do formato americano, trago dois exemplos de um dos filmes analisados, como na atuação de Cisco Kada e Kid Bolha no filme *Matar ou correr*, onde os atores Grande Otelo e Oscarito alimentam a interpretação desses personagens com expressões faciais e vocais exageradas, além de uma corporalidade que atinge o grotesco e, em relação aos outros atores, resulta em um contraste risível. Além de trocadilhos utilizados no roteiro desse mesmo filme, como quando *Humphrey* com *Borgat*, decidem ir para City Down, com os cavalos roubados para se manterem financeiramente, e o primeiro lembra do seu baralho de cartas marcadas e diz “que Deus conserve os otários nesse mundo, depois os dois repetem juntos, “amém!”. Fazendo uma relação crítica, o baralho são produções americanas, que duplamente alimentam dois mercados distintos no Brasil, o dos filmes originais que chegam e são exibidos nas salas e o outro, também “original” fabricado no Brasil de forma parodiada, as chanchadas, pois ambos tem o mesmo objeto reproduzido, os filmes americanos.

Os filmes chanchadescos trouxeram uma lógica carnavalizada, onde os brasileiros que não viviam o carnaval podiam vivê-lo através da tela, além de ser um convite de divulgação para participarem dessa festa, de preferência na capital carioca, a qual se tornou referência dessa festa até hoje. Essa valorização e propaganda da cultura carnavalesca está no filme *Garota Enxuta*, quando Otelo diz à Nega, no momento que o carro para pela primeira vez; “Olha Nega, milagre!

Se você não vai ao carnaval o carnaval vai até você.” Além de utilizarem os elementos americanos de forma parodiada, distribuídos através de piadas, trocadilhos, às vezes de forma direta, como no exemplo, ainda nesse filme, há uma fala entre os produtores da televisão carioca, os quais chegam a conclusão de que os americanos não são melhores que os brasileiros.

Grande Otelo ficou conhecido por todo o Brasil através das chanchadas, nos cassinos (Cassino Atlântico e Cassino da Urca) era conhecido fora do país. E nos teatros? Apesar das turnês realizadas pelo país com os espetáculos teatrais, suas atuações conseguiram abranger um maior número de espectadores somente através dos meios de massa, como o cinema. E essa atualização continuou com o surgimento da televisão.

Desempenhando o papel de malandro, Grande Otelo contribuiu para evolução desse personagem tipo, dando-lhe sua cara, suas características, criando expressões corporais e faciais, em resumo, lhe emprestou não apenas seu corpo, mas uma mistura daquilo que ele vivia realmente na vida e na arte. Otelo ainda é imitado e é uma referência de personagem, do bêbado, do malandro, do mulato, do sambista, do mestre sala.

A ginga, advinda da ascendência africana, o diferenciava muito dos seus parceiros e durante sua atuação havia uma grande dualidade que era explorada para provocar o riso - o branco e o negro, o baixo e o alto, o esperto e o bobo. Otelo não nasceu no circo, como Oscarito e Ankito, não possuía o virtuosismo acrobático e não era um exímio músico, mas procurou saber um pouco de tudo na arte, cantava, dançava, compunha, interpretava, era poeta. Os tempos eram outros, as exigências também, era preciso ser múltiplo, e compensar suas características que limitavam a definição de seus personagens, pois naturalmente ele não poderia fazer um galã.

Sua atuação marcada pelo jeito malicioso de malandro tinha oscilações, com momentos puros e ingênuos. A vivacidade desses personagens estava no disfarce, no “mais ou menos”, no “nem sim nem não”, no “*more less*”, isso ele fez bem. Nessa época, ainda se utilizava da ingenuidade para provocar o riso. Os filmes tinham certa pureza nos personagens. Terminavam como nos contos de fadas, “E todos viveram felizes para sempre.”

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Brício de. *Esses Populares tão desconhecidos*. E. Raposo Carneiro, Editor, Rio de Janeiro, 1963.

ALBERT; Verena. *O riso e o risível na História do Pensamento*. Rio: Jorge Zahar, 2000.

ANDRADE, Elza de. *Mecanismos de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator*. Tese (Doutorado em Teatro). Rio de Janeiro, UNIRIO: Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2005.

ANDRADE, Elza de. Mecanismos de comicidade no ensino do teatro. In: FLORENTINO, Adilson; TELLES, Narciso. (Org.). *Cartografias do ensino de teatro*. Uberlândia: EDUFU. 2009.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* / Mário de Andrade; texto revisto por Telê Porto Ancona Lopez – Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda. 1991.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

AUGRAS, Monique. “Zé Pelintra, Patrono da Malandragem”. In: SANTOS, Joel Rufino (org.). *Revista do Patrimônio: Negro Brasileiro*, n. 25, Rio de Janeiro, 1997.

AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo é um Pandeiro: A Chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

AVELLAR, José Carlos e outros. *Anos 70: Cinema*. Rio de Janeiro, Europa Emp. Gráf. e Edit., 1979.

AZEREDO, Ely. *Olhar crítico – 50 anos de cinema brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e o Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: EdunB, 1993.

BARRENECHEA, Miguel Angel. *Nietzsche: o eterno retorno e a memória do futuro*. In: As dobras da memória. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 58.

BARROS, Luiz de. *Minhas Memórias de Cineasta*. Rio de Janeiro, Editora Artenova S.A/Embrafilme, 1978.

BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

BATTISTELLA, Roseli Maria. *O jovem Brecht e Karl Valentin: a cena cômica na república de Weimar*. São Paulo: Annablume, 2010.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços* – São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *Antologia pessoal*. Tradução de Davi Arrigucci Jr., Heloisa Jahn, Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 47-56.

BRANDÃO, Tânia. *As modernas companhias de atores*. In: NUÑES, Carlinda et al. *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. II v.

BRITTO, Breatriz de Araújo. *O inconsciente no processo criativo do ator - por uma cena dos sentidos (a experiência da criação coletiva)*. Dissertação (Mestrado). São Paulo, 2001.

BRONDANI, Joice Aglae. *Clown, absurdo e encenação: processos de montagem dos espetáculos "Godô", "Trattoria" e "Joguete"*. Salvador, 2006. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Teatro/Escola de Dança.

BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da técnica a representação*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

CABRAL, Sérgio. *Grande Otelo: uma biografia*. São Paulo: Ed. 34, 2007.

CAFEZEIRO, Edwaldo & GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.

CALIL, Carlos Augusto. *Introdução à História do Cinema Brasileiro (Módulo 1)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. 2002.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do Cinema*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985.

CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997.

CARVALHO, Enio. *História e Formação do Ator*. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, Sérgio de (Org.). *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

CATANI, Afrânio M.; SOUZA, José I. de Melo. *A Chanchada no Cinema Brasileiro*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.

CHEKHOV, Michael. *Para o Ator*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1986.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: lineamientos de una nova teatrología*. Buenos Aires: Galerna, 1997.

DE PAIVA, Salviano Cavalcanti. *Viva o rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

DIAS, Rosângela de Oliveira. *O Mundo como Chanchada: Cinema e Imaginário das Classes Populares na Década de 50*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993.

DOURADO, Ana Karicia Machado. *Fazer rir, fazer chorar: a arte de Grande Otelo*, São Paulo, 2005. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de História.

ECO, Umberto. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar, Rio de Janeiro: Record, 2007.

FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001 , p. 393-397. (Coleção textos; 15).

FAVARETTO, Celso Fernando. *A cena contemporânea, criação e resistência*. Porto Alegre, RS : UFRGS, 2008. p. 13-22.

FERREIRA, A. B.de H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 1.838p.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

GALVÃO, Maria Rita E.; BERNARDET, Jean-Claude. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Cinema*. São Paulo, Editora Brasiliense/Embrafilme, 1983.

GOMES, Paulo E. Salles. A Personagem Cinematográfica. In: *A Personagem de Ficção*. Editora Perspectiva.1976.

GROTOWISKI, Jersey. *Em busca de um teatro pobre*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GUINSBURG, J. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

GUINSBURG, J.; FARIA, João R.; LIMA, Mariangela A. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa, Edições 70, 1985.

JESUS, Maria Angela de. *Ruth de Souza: a estrela negra*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. (Coleção Aplauso Perfil).

KAYSER, Wolfgan. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Editora Perspectiva S.A. 1986. p. 40.

KHOURY, Simon. *Atrás da máscara*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 117-120 - (Coleção Teatro hoje; v. 37-a, 37-b)

KUHNER, Maria Helena. *O teatro de revista e a questão da cultura nacional popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Centro de Documentação e Pesquisa, 1979.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão... [et al.] – 3 ed. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994. p. 423-483 (Coleção Repertórios).

LIMA, André Luiz Machado de. *A Chanchada Brasileira e a Mídia: o diálogo com o rádio, a imprensa, e o cinema nos anos 50*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

LUNARDELLI, Fatimarlei. *Ô Psit! O Cinema Popular dos Trapalhões*. Artes e Ofícios Editora Ltda. Porto Alegre, RS, 1996.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.

MALUF, Marina. *Ruídos da Memória*. São Paulo: Siciliano, 1995.

MARINHO, Flávio. *Oscarito: o riso e o siso*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MEICHES, Mauro; FERNANDES; Sílvia. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MELO, Luís Alberto Rocha. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Niterói, UFF, 2006.

MENDES, Miriam Garcia. *O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993. Coleção Teatro 25.

MINOIS; Georges (org.) *História riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.

MONTEIRO, José Carlos. *História Visual do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1996.

MOURA, Roberto. *Grande Otelo: Um artista genial*. Rio de Janeiro, Relume/Dumará, 1996.

_____. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995. (Coleção Biblioteca Carioca).

NEVES, David E. *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.

OROZ, Silvia. *Melodrama: O Cinema de Lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro, Rio Fundo Ed., 1992.

OTELLO, Grande. *Bom dia, Manhã. Poemas*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

OTELLO, Grande. **Depoimentos III**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

PAES, Licídio. *Brevidades: crônicas*. Organização e apresentação de Regma Maria dos Santos. São Paulo: EDUC/Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2002.

PANTANO, Andréia Aparecida. *A personagem palhaço*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PINTO, Denise Casais Lima. *Ankito: minha vida... meus humores*. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RABETTI, Maria de Lourdes. (Beti Rabetti). *Teatro de comichades 3: facécias, faceirices e divertimento*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

RAGO, Margareth. *Figuras de Foucault*. Organizado por Margareth Rago e Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 127-138.

RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Círculo do Livro S.A., 1987.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais: Anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

REIS, Angela de Castro. Modos de atuação no teatro brasileiro. In: MERISIO, Paulo; CAMPOS, Vilma (Org.). *Teatro ensino, teoria e prática*. Uberlândia: EDUFU, 2011, v. 2.

_____. *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

_____. *A tradição viva em cena: Eva Todor na Companhia Eva e seus artistas*. Tese (Doutorado em Teatro). Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), RJ, 2004.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2007.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1963.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981.

RODRIGUES, João Carlos. *O Negro Brasileiro e o Cinema*. Rio de Janeiro, Ed. Globo/Fundação do Cinema Brasileiro, 1988.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Arte do Ator*. Trad. Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998. – (Coleção leitura e crítica).

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso, a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística* – São Paulo: FAPESP, editora Annablume, 1998.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

SANTOS, Tadeu Pereira dos. *“Grande Otelo: Caminhos e Desafios da Memória”*. Dissertação de mestrado UFU. 2009.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. tradução Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SERAFIN, Marly & FRANCO, Mário. *Grande Otelo em Preto e Branco*. Rio de Janeiro: Ultra-Set, 1987.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3.

SILVA, Angela Maria; PINHEIRO, Maria S. de Freitas; FRANÇA, Maira Nani. *Guia para normalização de trabalhos técnicos-científicos: projeto de pesquisa, trabalhos acadêmicos, dissertações e teses*. 5. ed. rev. ampl. – Uberlândia: UFU, 2009.

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

_____. *Respeitável público... o circo em cena*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

SILVA, Marília T. Barboza da. *Depoimentos de Grande Otelo, Haroldo Costa, Zezé Motta*. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2003.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O Tupi e o Alaúde: Uma Interpretação de Macunaíma*. São Paulo, Duas Cidades, 1979.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *A Criação de um papel*. prefácio de Robert Lewis; Tradução de Pontes de Paula Lima. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *Manual do Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. *Preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SUSSEKIND, Flora. *O negro como arlequim: teatro & discriminação*. Rio de Janeiro: Achiamé / Socii, 1982.

TELLES, Narciso. *O teatro que caminha pelas ruas: A linguagem de teatro de rua do Grupo Revolucionária*. São Paulo : Editora Nativa, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34, 2001.

VENEZIANO MONTEIRO, Neyde. *Não Adianta Chorar! O Teatro de Revista Brasileiro*. São Paulo: UNICAMP, 1996.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. São Paulo, UNICAMP/ Pontes, 1991.

VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959

WHITROW, G. J. *O que é tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo*. Tradução: Maria Ignez D. Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

ASSAF, Alice Gonzaga e SABOYA, Ernesto. *Moacyr Fenelon e a Chanchada*. **Filme Cultura**, nº 34, jan/fev/mar/, 1980.

AUGUSTO, Sérgio. *Watson Macedo: o rei da chanchada detestava fazer rir*. **Filme Cultura**, nº 41/42, Rio de Janeiro, Embrafilme, 1983.

MELLO, Geísa. *Depoimento de Grande Otelo*. **Filme Cultura**, nº 40, ago/out, 1982.

RABETTI, Beti. Memória e culturas no teatro: o típico e as técnicas: a propósito do teatro popular no Brasil. **O Percevejo**. Departamento de Teoria do teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO, Rio de Janeiro, Ano 8, nº 8, 2000. p. 03-18.

RANGEL, Maria Lúcia. *Quatro Décadas de Otelo, O Grande*. **Filme Cultura**, nº 25, março, 1974.

REIS, Angela; SILVA, Daniel Marques. *Eu sou meio perigoso nesta história de cacos: apontamentos sobre a atuação no teatro de revista brasileiro*. **O Percevejo**. Departamento de Teoria do teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO, Rio de Janeiro, Ano 12, nº 13, 2004. p.179-188.

TELLES, Narciso. *A performance de um ator brasileiro*. **Cadernos do GIPE-CIT**: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Escola de Dança. - nº 1, p. 8-18, Nov.1998. – Salvador: UFBA/ PPGAC, 1998.

VIANA, Heloisa. *A Interpretação de Eleonora Duse e de Sarah Bernhardt no cinema: Cenere e Rainha Elizabeth da Inglaterra*. **Folhetim – Cadernos Monográficos 3**, 2006, p. 12-27.

VIEIRA, João Luiz. *Este é Meu, é Seu, é Nosso: Introdução à Paródia no Cinema Brasileiro*, **Filme Cultura**. nº 41/42, Rio de Janeiro, Embrafilme, 1983.

FONTES PRIMÁRIAS

Filmes

A BARONESA transviada. Direção: Watson Macedo - Cinedistri. 1957. 1 DVD (100 min), son.,p&b.

ASSIM ERA Atlântida. Direção: Carlos Manga. Atlântida. Documentário com cenas de arquivo e depoimento de atores, 1975. 1 DVD (105 min), son., color.

GAROTA Enxuta. Direção: Josip B. Tanko. Herbert Richers, 1959. 1 DVD (102 min), NTSC, son.,p&b.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Difilm/Filmes do Serro/Grupo Filmes/Condor Filmes, 1969. 1 DVD (108 min), son., color .

MATAR OU correr. Direção: Carlos Manga. Watson Macedo. Atlântida. 1954. 1 DVD (87 min), NTSC,son.,p&b.

OS TRÊS cangaceiros. Direção:Vitor Lima. Herbert Richers, 1961. 1 DVD (91 min), NTSC, son.,p&b.

PÉ NA tábu. Direção: Vitor Lima. Herbert Richers, 1958. 1 DVD (85 min), NTSC, son.,p&b.

SE MEU DÓLAR falasse. Direção: Carlos Coimbra. Dynafilmes e Cinedistri, 1970. 1 DVD (90 min), son.,color.

VAI QUE é Mole!. Direção: Josip B. Tanko. Herbert Richers, 1960. 1 DVD (104 min), NTSC, son.,p&b.

ARQUIVO PÚBLICO MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA - Biblioteca de Apoio - pasta 11.

Jornais

BASTOS, Thaís. *De Sebastião Prata a Grande Otelo*. Jornal da UFU, Uberlândia, Minas Gerais, abr./2009, nº 116, p. 12.

CHACUR, Roberto. *O filho e a tia: o emocionado adeus ao inesquecível artista*. Triângulo/Alto Paranaíba, Uberlândia, Minas Gerais, 03 dez. 1993.

GRANDE *OTELLO fugiu com o circo*. Correio de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais, 30 nov. 1993. Geral, p. A10.

NA ÚLTIMA ENTREVISTA, uma declaração de amor à arte. Jornal Estado de Minas, 27, nov, 1993, Segunda seção. p. 09.

PEREIRA, Antonio. *Otelo, o trapezista*. Correio de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais, 23 maio 1999. Crônica da Cidade.

Revista

O ADEUS A GRANDE OTELO. Revista Manchete, Rio de Janeiro, nº 2.174, p. 20, 26 nov 1993.

“FUNARTE/CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO”, PASTA 0163.

Jornais

ALENCAR, Miriam. *Grande Otelo em filme infantil, o renascimento para uma nova fase*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 jan. 1979.

BIAGGIO, Jaime. *Cinesul se volta para o pequeno Grande Otelo*. O Globo, Rio de Janeiro, 23 jun 2005.

FELIPE, Carlos. *Grande Otelo, rico apenas de fama – Amar é minha ruína*. O Jornal, Rio de Janeiro, 11 dez. 1971.

FIGUEIREDO, Guilherme. *A glória do grande Grande Otelo*. O Globo, Rio de Janeiro, 03 dez. 1993.

GRAÇA, Eduardo. *Grande Otelo no último ato*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 maio 1999.

GRANDE OTELO – profissão ator. Última hora, Rio de Janeiro, 25, jul. 1978.

GRANDE OTELO no último ato. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 maio 1999.

KUCK, Marisa. *Em família: Grande Otelo e Olga*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 20 out. 1969.

MORENO, Jorge B. *Sebastião Bernardes de Souza Prata*. Jornal de Brasília, Brasília, DF, 07 dez. 1980, p. 29.

O ARTISTA AINDA é tratado como marginal. Última hora, Rio de Janeiro, 10 out. 1976.

O GÊNIO QUE SE chamava Grande Otelo. Estado de São Paulo, São Paulo, 21 dez. 1993.

OLIVEIRA, Roberta. *Do pequeno Tião à fama de Grande Otelo*. O Globo, Rio de Janeiro, 14 dez. 2003. Segundo Caderno, p. 2.

PARAÍSO, Bruno. *Grande Otelo: 40 anos de palco*. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 19 maio 1973.

PARAÍSO, Bruno. *Otelo, um ator formado pela vida*. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 19 maio 1973.

RODRIGUES, Márcio. *O ator do choro e do riso*. Jornal do Brasil, 05 jun. 2006. Caderno B.

SANTAYANA, Mauro. *A arte superior do Othelo brasileiro*. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 mar. 1983. Ilustrada, p. 58.

SILVA, José R. H. *Grande Otelo de moleque de circo a artista famoso*. O Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 14 jan. 1979.

UM GÊNIO QUE capta o real sem disfarces. Folha de São Paulo, São Paulo, 21 dez. 1982.

Revistas

OTHELO um grande ator. Cícero, Belo Horizonte, Minas Gerais, v. 1, nº 3, p. 81-86, Jul./Ago./Set. 1999.

REVISTA DE TEATRO SBAT. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores, 1917-. Bimestral. Jan./Fev. 2011, n. 523

REVISTA DE TEATRO SBAT. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores, 1917-. Bimestral. Nov./Dez. 2010, n. 522

REVISTA DE TEATRO SBAT. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores, 1917-. Bimestral. Set./Out. 2010, n. 521

DEPOIMENTOS

Depoimento de Carlos Manga em vídeo ao MIS – Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, momento de comemoração aos 100 anos do Cinema Brasileiro (1995). Visita realizada pela autora em 18/04/2011.

ENTREVISTAS

GRANDE OTELO. Roda Viva. Entrevista concedida a Rodolpho Gamberini. TV Cultura de São Paulo, 15 jun. 1987.

ROBERTO MOURA. Entrevista concedida a Camila D. da Silva e Fábio B. Amaral. Rio de Janeiro, 20 abr.2011.

CATÁLOGO

OTELLO, Grande. Um Grande Otelo: o artista múltiplo. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, FUNARTE, INACEN, 1985.

SITES

Disponível em < <http://www.humphreybogart.com>>. Acesso em 16-05-2011.

Disponível em <<http://revistaalfa.abril.com.br>>. Acesso em 15-5-2011.

Disponível em <<http://www.museudatv.com.br>>. Acesso em 20-05-2011.

Disponível em <<http://www.funarte.gov.br>>. Acesso em 24-05-2011.

Disponível em < <http://www.estadão.com.br>>, acesso em 25-11-2011

Artigos em sites

SIMONARD, Pedro. *Origens do cinema novo: a cultura política dos anos 50 até 1964*.

Disponível em <http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm>. Acesso em 14-05-2011.

VENDRAMINI, José Eduardo. *A Commedia dell'arte e sua reoperacionalização*. TRANS/FORMAÇÃO – Revista de Filosofia, v. 24, nº 1, Universidade Federal Paulista / UNESP, 2001 .

Disponível em <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/transformacao>> Acesso em 10-05-2010.